

# PARAGONE

*diretto da Roberto Longhi*

101

ARTE

LONGHI: *Aspetti dell'antica arte lombarda* - STERLING:  
*Un tableau inédit de Gentile da Fabriano* - LONGHI:  
*Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo  
viaggio romano*

*Antologia di artisti*

*Appunti*

MAGGIO

---

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1958



# PARAGONE

*Rivista di arte figurativa e letteratura*

*diretta da Roberto Longhi*

## ARTE

Anno IX - Numero 101 - bimestrale - maggio 1958

## SOMMARIO

ROBERTO LONGHI: *Aspetti dell'antica arte lombarda* - CHARLES STERLING: *Un tableau inédit de Gentile da Fabriano* - ROBERTO LONGHI: *Le fasi del Correggio giovine e l'esigenza del suo viaggio romano*

## ANTOLOGIA

Di artisti: *Due frammenti di Gentile da Fabriano* (C. Volpe) - *Un 'Cristo doloroso'* di Baldassarre d'Este (R. Longhi) - *Due proposte per Michelangelo giovine* (R. Longhi) - *Scheda per un capolavoro inedito di Paolo Veronese* (R. Pallucchini) - *Un nuovo 'San Giovanni Battista'* di Guido Reni (R. Longhi) - *Un tema ambrosiano del Magnasco* (R. Longhi)

## APPUNTI

*Lettera per la Mostra di Guttuso a New York, 1958* (R. Longhi)

*Redattori:*

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,  
GIULIANO BRIGANTI, RAFFAELLO CAUSA, MINA GREGORI,  
ROBERTO LONGHI, ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE,  
FEDERICO ZERI

*Redazione*

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

*Amministrazione*

CASA EDITRICE SANSONI  
Viale Mazzini, 46 - Firenze

\*

*Sei fascicoli dedicati all'arte figurativa  
si alternano nell'annata a sei fascicoli dedicati alla letteratura*

\*

Prezzo del fascicolo artistico (estero L. 1100)	L. 900
Prezzo del fascicolo letterario (estero L. 700)	L. 500
Abbonamento alla sez. Arte	L. 4800
Abbonamento alla sez. Letteratura (estero L. 6000 e L. 3700)	L. 2700
Abbonamento cumulativo (estero L. 9500)	L. 7500

ROBERTO LONGHI

## ASPECTI DELL'ANTICA ARTE LOMBarda

NON ultimo fra i risultati che la Mostra di Milano ha voluto proporsi, è, amo crederlo, quello di sciogliere la cultura lombarda dagli estremi ma ostinati residui del lungo complesso d'inferiorità che l'ha costantemente tenuta in soggezione al confronto d'altre regioni d'Italia; della Toscana soprattutto.

È probabile che dal tracciato della mostra sia emersa infatti una schieratura di valori che, mentre s'inseriscono a buon diritto nel corpo dell'arte d'Italia, rilevano certe persistenze di aspetti e preferenze poetiche che sarà ormai ingiusto chiamare altrimenti che 'lombarde'. Ma la presenza di un'arte — e muta per giunta com'è quella figurativa — non si afferma, sappiamo bene, nella storia della cultura senza una valida corresponsione di critica illuminante. E poiché questa mancò per secoli in Lombardia, sarà impossibile non addebitare proprio a tale condizione la lunga dimenticanza dei valori d'arte della regione.

Se, poco più di un secolo fa, un grande italiano come il lombardo Cattaneo, in quella sua celebre 'Introduzione' che della Lombardia tutto intende, dai più corrosi detriti morenici ai telai delle filande, giunto però a toccare dell'arte non sa rammentare che il passaggio di Giotto, la costruzione della 'gran macchina del Duomo', i nomi di Bramante, Luini, Gaudenzio e, in blocco, i leonardeschi, è difficile, ripeto, non riferire la dolorosa manchevolezza alla ostinata assenza di una tradizione critica responsabile.

Sui primi del Quattrocento gli operai della fabbrica del Duomo sapevano che Michelino era un 'pittore supremo'; ma un inciso documentario sepolto in un registro amministrativo non fonda una tradizione critica. Nel primo Cinquecento il Michiel cita il libretto di disegni coloriti di Michelino in casa Vendramin a Venezia, e, a Milano, le pitture ancora 'lucide come specchi' nel palazzo arcivescovile di Giovanni Visconti e in San Giovanni in Conca, di cui già non si sapeva altro se non che erano di mano di 'maestri vecchi' o 'vecchissimi'. Ma anche questi non sono giudizi critici, se ne togliamo la forza implicita nella stessa citazione. Verso la metà del secolo il gran Vasari annette Giovanni da Milano e Michelino all'arte toscana, come allievi di Taddeo

e di Agnolo Gaddi; e la cultura milanese fu, temo, fin troppo pronta ad abbandonarli al loro supposto destino di 'déracinés'. Più oltre ancora nel Cinquecento, il primo teorizzante lombardo, il Lomazzo, strenuo ma confuso manierista, non è certo il più adatto a riconquistare la più antica storia artistica della regione, pur senza che si neghino i suoi meriti per Gaudenzio e per le citazioni di quei pochi quattrocentisti che sembravano aver dichiarato in carte una certa partecipazione alla ricerca teorica del Rinascimento (mentre, però, nell'arte loro, s'era trattato di ben altro). Dei riflessi di questa cultura teorizzante nei cataloghi del Morigia e del Borsieri tra la fine del Cinque ed i primi decenni del Seicento inutile far discorso.

Può dirsi insomma che mancò in Lombardia, nei secoli più schiettamente 'antistoricistici' del 'barocco', ciò che non mancò né a Bologna, né a Venezia, né a Genova e persino a città minori, l'esigenza cioè di quella revisione al Vasari, che, a parte talune asprezze polemiche spropositate, fu però un accrescimento a quella grande opera con l'ampio recupero di valori regionali, dimenticati o fraintesi dallo storico toscano.

Archeologi, raccoglitori di notizie non mancarono, s'intende, a quei tempi, neppure in Lombardia: è una serie che dal Giulini all'Allegranza all'Albuzi ci può condurre fino alla metà del secolo scorso e cioè fino al Calvi che è ancora il migliore fra di essi. Ma quando il Calvi riprende a tessere la tela di Giovanni da Milano, è quasi soltanto per ragione di anagrafe; s'egli non sa neanche rilevare che una prima precoce riscoperta del grande trecentista 'de Comm' ('de Commo' è detto infatti Giovanni nel primo documento fiorentino), posto addirittura e predestinatamente in rapporto mentale con l'arte del van Eyck, era già stata compiuta da Friedrich von Rumohr fin dal 1827.

Non so per che ragioni (ma furono certamente contingenti) la grande esplorazione italiana condotta verso il 1860 da quel conoscitore senza pari che fu Giovanni Battista Cavalcaselle non amasse approfondire le ricerche in Lombardia. Ed è per questo che, giunto a Giovanni da Milano (ch'egli pure sa ravvisare senza sforzo, e senza scorta di documenti negli affreschi fiorentini di Santa Croce) neppure gli balena il sospetto di poterne trattare come di pittore 'continentale' e di poterlo sciogliere almeno in parte dalla taglia fiorentina cui anzi egli aggiunge una venatura di Siena. Col risultato che il pittore finisse accantonato, ed incomodo per entrambe le parti.

Può così avvenire che, ancora nel 1907, il critico più spregiudicato di quegli anni, e più diretto, dell'arte italiana, il giovine Berenson, il quale è pure l'acutissimo scopritore dei 'grigi' del Foppa e del Bergognone, metta in dubbio, per il Trecento, che qualcosa d'importante sia da ritrovarsi nell'arte padana, prima dell'apparire di Altichiero da Verona.

Sembrerà perciò più sorprendente che di appena quattro anni dopo, nel 1911 esattamente, sia l'opera del Toesca — *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del '400* — che per rigore di analisi, varietà di riscoperte, vigore di sintesi è, forse, nel campo della storia dell'arte, il più gran libro apparso in Italia negli ultimi cinquant'anni. In ogni caso è il libro principe dell'arte lombarda. Un libro senza il quale questa mostra non si sarebbe saputa, non dico condurre, ma neppure immaginare.

Dagli affreschi di Angera, a quelli di Como, di Lodi, di Mocchirolo, di Viboldone, di Chiaravalle; da Giovanni da Milano — immesso per la prima volta in un contesto storico lombardo e non certo per sola ragione di anagrafe — ai grandi miniatori e illustratori della seconda metà del Trecento, fino agli apici di Giovannino da Grassi, fino al genio di Michelino, fino all'estro furioso di Belbello, la struttura, quasi per intero, di questa Mostra, è un omaggio continuo alla scienza del Toesca; omaggio che si fa più sentito dalla toccante coincidenza che la Mostra si apra mentre il patrono incontestabile di questi studi trascorre 'feliciter' il suo ottantesimo anno.

Che dal libro del Toesca le ricerche in questa zona prima depresso potessero poi muovere con maggiore speditezza è ben certo ma non è possibile rammentare ora in esteso. Sia lecito, però, fra i tanti che vi collaborarono, rammentare con vivo rimpianto l'opera prematuramente interrotta di Costantino Baroni e di Fernanda Wittgens, che questa Mostra anticiparono col desiderio e coi suggerimenti e che oggi, ad impresa compiuta, sentiamo ancora vivi ed astanti.

Anche prima di tracciare concisamente le linee principali della mostra, mi par giusto far intendere al visitatore le cause non eliminabili di certe assenze fondamentali e il modo con cui egli stesso potrà volonterosamente ovviarvi; a parte l'aiuto che l'esposizione possa avere già recato con riproduzioni acconce di ciò che manchi, e di più importante.

La produzione figurativa del '300 lombardo è infatti composta per la maggior parte di pitture murali e di scul-

ture massicce, due casi ugualmente poco carreggiabili (ma pur si veda qui quanto è raccolto nella Sala delle Cariatidi); non già di tavole dipinte che, come s'è rilevato recentemente, non attecchirono stabilmente nella regione che nel corso del secolo seguente.

Il pubblico vedrà così, alla Mostra, per il primo Trecento, alcuni pezzi delle storie di Santa Faustina e Santa Liberata, venuti da Como perché distaccati da tempo e bel segno di precoci accordi con il tardo Dugento di Assisi e forse con il primo Trecento veneziano; potrà anche studiare, perché trasferito da qualche anno a Brera, l'intero sacello affrescato di Mocchirolo, che è già della seconda metà del secolo; ma si vorrebbe ora invogliarlo a integrare le prime parziali impressioni con una visita che cominciando da Angera — dove gli affreschi della lotta tra Torriani e Visconti mentre danno la più appropriata introduzione di ‘storia civile’ a tutta la mostra, offrono anche un primo aspetto artistico locale di tono fieramente aulico e cavalleresco — discenda poi a Lodi dove, nel soffitto di San Bassiano, un altro aspetto invece, tutto campagnolo, agricolo e comunale, non mancherà di sorprendere, con quei carretti che vanno in volta carichi di tronchi, negli affreschi pagati dal paratico dei bovari della zona.

Sempre a Lodi, in San Francesco, il visitatore incontrerà poco più tardi, nel 1327, l’artista di così rude intuizione plastica e spaziale (secondo i suggerimenti del Giotto dugentista di Assisi) nell'affresco tombale del Fissiraga (che forse non per niente era stato podestà di Firenze); e, nella stessa chiesa, altri pittori della stessa generazione dar mano ai primi tabelloni votivi incollati in curva sui piloni della chiesa.

Risalito a Como, nell’abside di San’Abbondio, verrà a conoscere un altro forte pittore — forse un umbro-senese ma sempre di cultura assiata — che, nei suoi cartelli narrativi, stende un racconto ampio e bellissimo di cui alla Mostra è forse un riflesso nel drammatico ‘Crocifisso’ tenero e selvaggio, venuto da San Francesco di Brescia.

Questa rapida constatazione che, tra gli ultimi del Duecento e i primi del Trecento, i lombardi subito accogliessero le recenti importazioni della grande cultura innovante tra Assisi e Firenze, permetterà al visitatore, rientrato alla mostra, di intendere perché tratti analoghi pungano nelle illustrazioni del famoso poemetto dialettale del Bescapé; o perché, qualche decennio dopo, bolognese o milanese che fosse, ma certo riflesso della grande cultura libresca di Bo-

logna, lavori a Milano il principale miniatore del 'Pantheon', che è uno dei maggiori illustratori del secolo: franco novelista in costume moderno delle storie del Genesi, tra le rocce a scaglie appuntite e le foglie taglienti come rasoi che reggono liberamente il foglio.

Ritorna qui l'accennato aspetto popolare, che non vuol dir punto grossamente artigianesco, cui Bologna aveva dato l'avvio; ma non meno bolognese è l'altro aspetto, più sostenuto, del 'Frontino' e dei 'Commenti agli Evangelii'; o quello più fieramente cavalleresco del *Tristan*, scritto in francese, ma illustrato, vorrei dire, in franco-veneto, che è uno dei bei libri del secolo e che potrebbe suggerire spunti — e sarebbe quasi un obbligo atavico — a un film di Luchino Visconti. Niente di male se la mostra frutterà anche questo.

Non è poi neppur bisogno di soggiungere che sempre quel primo aspetto tra cittadinesco e popolare piacque ai lapicidi coetanei di Campione, prima che li frastornasse l'arrivo degli scultori pisani. Alludo ai santi quasi 'meneghini' che son qui discesi dalla Loggia degli Osii. Alcuni, indimenticabili, confidenziali come ritratti.

Tutto ciò è già avvenuto quando Giotto in persona, chiamato da Azzone Visconti sul 1335-'36 vede la cappella del signore di Milano quasi perfetta come la vide il cronista Galvano Fiamma: tutta rivestita d'oro e d'azzurro, contesta di sete, d'avori e di metalli pregiati, ma — ed è da notarsi — senza un solo quadro d'altare, come se il gusto locale, soprattutto nelle occasioni auliche, volesse attenersi al fasto supremo inaugurato in tempi carolingi dalla 'pala d'oro' di Vuolvinio a Sant'Ambrogio. Né v'è notizia, e altrimenti sarebbe durata, che Giotto abbia inteso infrangere la regola. I referti parlano piuttosto di affreschi. Ma quali, e in che forma?

A questo proposito è bene rammentarsi che Giotto, a quella data, non era più il giovine rivoluzionario di Assisi, né il giovine assodato di Padova, ma un vecchio savio che indulgeva ormai al gusto ricco, sfumato, coloritissimo dei più eterocliti fra i suoi allievi che forse l'avevano accompagnato nel viaggio: Stefano, per esempio, che il Vasari afferma operoso a Milano; o magari il 'Maestro delle Vele di Assisi' che il Von Rumohr, con uno sbaglio che è pure intelligente, credeva identico a Giovanni da Milano.

Comunque si chiamassero, fu certamente la cultura di questi giotteschi 'di fronda' che variamente si atteggiò nella pittura milanese fra il '35 e il '45 all'incirca: dalla 'Croce-

fissione' folta e patetica già sulla base del campanile di San Gottardo (ed è ora visibile nella chiesa contigua) ai resti di affreschi nel palazzo dell'arcivescovo Giovanni Visconti, pur troppo miseramente rifatti.

Ma anche questi toscani rimasti in Lombardia non sembra riuscissero a imporre l'istituzione prettamente toscana dell'altare dipinto, del 'polittico'. Ho già fatto cenno che la ragione di ciò, nelle occasioni auliche, era nell'affezionata predilezione della corte per le tecniche più sfarzose. Ma, anche entrando nelle chiese lombarde, ci si accorge che surrogato del quadro d'altare furono gli affreschi di tono più corsivo e, soprattutto, le sculture che, per la destinazione prevalente delle cappelle a ricetto funerario di famiglie grandi, occuparono, coi loro forti aggetti, quasi tutto lo spazio disponibile e, sui sarcofagi, intagliarono quasi politici a rilievo; finché Bernabò Visconti giunse ad impiantare il proprio monumento funebre addirittura sull'altar maggiore di San Giovanni in Conca con grave scandalo dei visitatori stranieri.

Del resto, anche il Battistero bergamasco invece di pannelli dipinti si serve dei 'quadri scolpiti' da Giovanni da Campione e suoi affini. Nessuno di essi è potuto venire fin qui; e perciò una corsa a Bergamo sarà un'occasione adatta per conoscere un artista così fiero e duttile, di un orrido quasi surrealista; che, pur operando verso il '40 o dopo, sembra non batter ciglio di fronte alla meccanica stilizzatura del sopraggiunto pisano Giovanni di Balduccio, e, semmai, meglio intendersi con il bizzarro scultore oltremontano di Pizzighettone, che avremmo visto volentieri alla Mostra come segno allogeno, però non discaro al gusto, sempre un poco 'continentale', dei lombardi.

Sta il fatto che i primi polittici dipinti da un lombardo sono, o saranno, quelli di Giovanni da Milano. Ma, tutti, eseguiti per Prato e per Firenze. Sicché vien quasi da sospettare che Giovanni scendesse in Toscana proprio per meglio apprendervi quella singolare istituzione tecnica, ch'egli doveva sollevare a una eccellenza non eguagliata dai fiorentini coetanei. Ma quando codesta vicenda sia cominciata è oggi estremamente difficile recuperare. Il primo documento fiorentino, solitamente collocato verso il 1350, su 'Johannes Jacobi de Commo' è invece, come mi ha comunicato or ora il valentissimo cartista dottor Procacci, addirittura del 1346; ma i dipinti datati di Giovanni sono invece tutti da radunare parecchio dopo il 1360, quando di lui nuovamente riparlano

le carte fiorentine: quella soprattutto che riguarda i mirabili affreschi di Santa Croce, già restituiti a Giovanni dal principe dei conoscitori italiani, il Cavalcaselle, ancora prima che tornasse in luce il documento relativo. O allora?

Non vedo proprio perché non debba ormai sollevarsi, tenendola con le pinze s'intende, un'ipotesi che non vorrà sembrare irragionevole. Romanzescamente, il titolo ne sarebbe: 'i profughi toscani di Viboldone'. Nella badia degli Umiliati di Viboldone (a 14 chilometri da Milano) che reca sull'architrave della porta la data del 1348, si trova infatti a lavorare, almeno dal '49, una mano di toscani che appaiono spesso di prima sfera. Suggerire che fossero venuti in Lombardia scampando dalla peste che dimezzò Firenze nel 1348 ('il coraggio uno non se lo può dare') non è neppure una supposizione insolente. Più arrischiato, in apparenza, assumere senz'altro che anche Giovanni da Milano, dopo il primo tirocinio fiorentino, li accompagnasse nel viaggio. Ma quando si rilevi che la cultura di quegli affreschi è quella che meglio si adatta a Giovanni giovine (non dimentichiamo che l'affresco del '49 fu riferito, cinquant'anni fa, a Giovanni stesso da conoscitori non scarsi), la cultura, cioè, della 'Fronda giottesca', uno spiraglio sembra aprirsi nella vicenda, sempre restando nell'ordine di quella verosimiglianza che è quanto di meglio si ha a disposizione per aiutare la storia certa. Una punta a Viboldone è dunque anch'essa da consigliare al visitatore di buona voglia come preparazione alla lettura del grande trecentista milanese. Lì troverà il bel maestro del 1349, che non è inferiore a ciò che di meglio si produceva a Firenze al tempo del Daddi anziano (e non scampato alla peste!); lì verrà a conoscere l'alto seguace di Maso che ripiegò sottilmente il trono della Vergine sul sagrato della Chiesa gotica; o il franco pittore, pur esso, si direbbe, fiorentino, delle 'Vergini sagge' che mi sembra simile all'autore degli affreschi dell'Arcivescovado; lì incontrerà qualche tempo dopo, a finir gli affreschi del tiburio, un altro fiorentino, ch'ebbe poi a farsi padovano, Giusto de' Menabuoi.

La banda dei 'profughi di Viboldone' vagò anche altrove nel contado milanese. Il visitatore che voglia seguirli avrà modo di accorgersi che il miglior pittore del tiburio della Certosa di Chiaravalle — pur con i suoi aiutanti locali di vario rango ma sempre efficaci — è il medesimo toscano che più tardi dipingerà a Pisa, sulla porta del Camposanto, quella mirabile 'Assunta' nobilesca, corteggiata dagli angeli

ardimentosi, di cui un barbaro infortunio ci privò nell'ultima guerra.

Fu dunque fra questi giotteschi di 'fronda' — dove già si mormorano i nomi di Giottino e di Giusto — che poté accrescere l'animo del pittore milanese; il quale, per giunta, avrà conosciuto da sempre altre cose del gotico più 'continentale' d'inflessione francese. E qui, per spiegarsi meglio, bisognerebbe persino una gita un po' più lunga fino a Montiglio in Piemonte (a quegli anni però in possesso visconteo) dove un ignoto ma elettissimo pittore, che sembra ancor prima della metà del '300, prefigura singolarmente l'aspetto più intimamente padano e 'continentale' del giovine genio milanese. Ed è un peccato che almeno uno di quegli affreschi, la cui salvazione definitiva è obbligo tra i più importanti che sovrastino la Soprintendenza alle opere del Piemonte, non sia stato staccato in tempo per figurare alla Mostra.

Ma per tornare alla possibilità che Giovanni sia rientrato in Lombardia nel 1348 coi suoi amici toscani, ancora un'altra considerazione può soccorrere. Tutti gli affreschi maggiori di Lombardia tra il '60 e l' '80 dimostrano, con Giovanni, una somiglianza, e più che una somiglianza, un'amicizia profonda, che senza spingerci a crederli suoi come si soleva fare mezzo secolo fa, rivelano la meditazione certa sull'opera sua oggi non reperibile, invece, che a Firenze. E la meditazione pare estendersi anche ai miniatori dell'epoca. È a questo punto che comincia a sembrar più verosimile che Giovanni, maturato assieme ai 'profughi di Viboldone', ma prima di tornare in Toscana, e cioè tra il '50 e il '60, lasciasse in Lombardia un ciclo esemplare di affreschi senza dei quali i suoi durevoli riflessi nella regione non sarebbero in verun modo spiegarsi.

Respingere questa stretta probabilità sarebbe tortuoso e caparbio, soprattutto rammentando che da San Giovanni in Conca a San Francesco Grande, a Santa Tecla, a San Marco, a Santa Maria di Brera, le chiese milanesi erano colme di affreschi di cui soltanto la grave impazienza e la grossa indifferenza dei secoli più tardi ci hanno ingiustamente privato.

Anche venuto a Firenze, Giovanni da Milano poteva dunque dimostrarsi 'lombardo'. E se qui, alla Mostra, non potevano certo convenire i mirabili affreschi di Santa Croce, molte cose sono presenti della sua attività di pittore su tavola e tali da sollevarlo al più alto posto nella 'scala mobile' di tutto il Trecento.

Ove se ne tolga l'amico Giottino, figlio di maestro Ste-

fano e tanto simile a Giovanni nella ‘Pietà’ di San Remigio agli Uffizi e in quella ‘Madonna’ di Via del Leone che periodicamente stupiscono per un intenso sapore ‘lombardo’, non mi sentirei di avvicinare a Giovanni né l’industria solidamente applicata di Andrea Orcagna, né la dolcezza melliflua di Nardo, e neppure — a Siena — l’arcaismo untuoso del Barna, che se un poco più s’assomiglia al nostro, sarà per il ricorso di una vena avignonese che Giovanni aveva già conosciuto in Lombardia nelle versioni più strettamente gotiche di inflessione francese. Gli azzurri di zaffiro che gremiscono la predella di Prato sono ancora quelli, paradisiaci, della miniatura francese ‘luigiana’. Ma a questo si aggiunga la forza di scrutinare il particolare dell’epidermide, il tessuto delle cose terrene, costumi, animali, fisionomie, fatti precisi, come sarà, alla fine del secolo, il pregio del gotico cosmopolitano; e, insieme, misteriosamente sottometterla, ove bisogni, a una certa gravità sacramentale: un aspetto dove è palese — e lo è soprattutto nei due pannelli che furono già del Duca di Sutherland e qui gentilmente concessi da Jacques Bacri — l’amicizia con un altro dei ‘frondeurs’ fiorentini in Lombardia, Giusto dei Menabuoi.

Cha tra Giusto e Giovanni siano intercorsi rapporti di cordialità intellettuale non è dubbio rilevando — e lo si è già fatto — che parecchi dei citati affreschi lombardi — e il visitatore si affretti qui a una corsa a Solaro, a Lentate, a Albizzate — tengono oltre che di Giovanni anche di Giusto. Questi non avrà tardato troppo, dopo il ’49, ad aggiungere i suoi nuovi affreschi nel tiburio di Viboldone; e, del resto, il suo soggiorno lombardo e milanese è quasi inconfutabilmente documentato dal polittico — di cui sono qui alcuni resti bellissimi — dipinto nel 1363 per Suor Isotta de Terzago (altra località del contado milanese) che fu l’unico tentativo, ma senza ancor seguito, di impiantare in Lombardia la cultura della tavola d’altare sia pure in formato ridotto; poi dal trittichetto dell’‘Incoronazione’ dipinto a Milano nel 1367, oggi a Londra, e che Londra avrebbe dovuto ragionevolmente concedere per una così meditata occasione. Pazienza. Ma Giusto è qui egualmente bene raffigurato. Soprattutto le due tabelle venute da Fürstenau con il racconto dell’‘Apocalisse’ non mancheranno di apparire come l’illustrazione più altamente poetica che il Trecento abbia dato di un testo così terribilmente esoterico.

E per non dimenticare la scultura. È possibile che, venuto di Toscana in Lombardia, lo stesso Giovanni di Balduccio

cedesse alquanto agli umori locali. Ma la scultura lombarda o ‘campionese’ che con l'estro bizzarro ed esotico di Giovanni da Campione aveva frattanto dato l'avvio a quei miracoli di immagine e realtà che cresceranno nelle tombe Scaligere di Verona — dove è il più grande scultore della seconda metà del secolo negli altorilievi dell'arca di Mastino II — ora si raddolciva a Milano in una cara, normale semplicità di visione da parer quasi classicistica, come già si accenna nella bella lunetta esterna del 1348 a Viboldone e che può ben portare il nome d'impresa di Bonino da Campione; ove si avverta che l'impresa per l'appunto non manca di scadere di frequente sotto la taglia dei tanti esecutori. Ma chi da quella lunetta venga ai rilievi di Cremona e di Carpiano, riconoscerà che una traccia continua porta quasi insensibilmente fino agli ultimi del centennio, fino al tessuto narrativo e costumato dell'altare di Sant'Eustorgio (ancora un polittico di marmo), che il visitatore potrà ammirare in sito. Che nulla, insomma, mutasse in profondo, anche dopo la presenza della maestranza pisana di Giovanni di Balduccio (di cui è qui alla Mostra il trittico un po' stenterello della ‘Storia dei Magi’ venuto pur esso da Sant'Eustorgio), basta a dimostrarlo, nei decenni tra il '50 e l'80, quel capolavoro di umorismo atavicamente romanico che è il sepolcro di Bernabò Visconti (oggi al Castello), con la barba d'erba grassa e umida, col destriero di cuoio sudato... Chi penserebbe che neanche centocinquant'anni dopo il cortile del Castello avrebbe visto le spericolate acrobazie equestri di Leonardo da Vinci?

Se di codesta affabile scultura della generazione di Giovanni da Campione, la Mostra non poteva offrire che qualche esempio scelto fra i più maneggevoli, assai più poteva e doveva farsi per la miniatura contemporanea; ed è stato, mi sembra, egregiamente.

Nella seconda metà del secolo con i tanti accrescimenti della biblioteca di Pavia, fomentati dagli umori del signore, la miniatura diventa infatti una specialità soprattutto lombarda, che si sparge verosimilmente in tutta Europa col nome di ‘ouvrage de Lombardie’. E sarà talvolta un'attività un po' troppo di serra e di studiolo, ma resta pur sorprendente come dai libri di preghiere e di storia proverbiale, ai romanzi, ai trattati di scienza spicciola — a mezza via tra la botanica, la zoologia e le specialità semplicistiche dei ‘*Tacuina sanitatis*’ — i miniatori seduti ai loro deschi riservati nella direzione della biblioteca pavese, dopo appena qualche giretto nel brolo, nello ‘zoo’ e nei canili di corte, sapessero scoprire

tanto mondo e di così moderno. E non è neppur detto che siano meno realisti se, prigionieri di quel loro ambiente nobesco — l'unico ch'essi conoscano davvicino — lo ritraggono dappertutto: persino nei libri di preghiere dove Cristo e Pilato sono acconciati e azzimati alla moda cortigiana del 1370-'80. Si vegga quel che facciano su questa via Giovanni di Benedetto da Como, autore del 'Libro d'ore' di Bianca di Savoia a Monaco o, anche più quel suo seguace che minia il numero 757 della Nazionale di Parigi e che pur si rammenta, quando occorra, di certe invenzioni di Giovanni da Milano. I rapporti con la pittura erano infatti sempre alla mano e, pertanto, sebbene non sia presente alla Mostra, sarà bene rammentare a questo punto l'anonimo autore dei nuovi affreschi della navata maggiore di Viboldone che, pur rammentandosi talora di Giusto, narra in costume più moderno e con un'eleganza così affettata che persino Adamo ed Eva vi si fanno cortigiani di lusso; e rammenta l'affresco (visibile a Brera) firmato nel 1382 da un Simone da Corbetta.

Più in alto ancora, forse stimolati dal vecchio esemplare del 'Tristan', si levano i miniatori dei libri di cavalleria che, nella levità dei colori, di rose, viole e foglie verde tenero, delicatamente ombrati, nei succhi stinti e fumosi degli interni vetriati, nelle lineature tenui e pur fedeli, tanto rammentano la dolcezza incisa dei frescanti di Lentate (quello del 'Lancelot' specialmente), o talvolta, soprattutto col mirabile autore del 'Guiron', si spingono a scoprire un paesaggio che è quasi già quello del Foppa e al quale, ormai, diremmo non manchi che il celo; per cui però occorrerà sempre attendere la rivelazione dei Limburg. Per ragioni simili gli illustratori dei libri di botanica elementare si indulgano a scoprire, sotto le foglie del brolo, la nera lentezza dei bruchi; i miniatori addetti all'animalistica annotano, dietro i cerbiatti dello 'zoo', gli arbusti fitti o gli scogli pelati; per non parlare delle scoperte in margine ai vecchi zodiaci di calendario: mannelli di grano, porci scannati, botti rabberciate per la vendemmia e via di questo passo. Erano infinite scoperte per una realtà che urgeva: in superficie se vogliamo, ma intensa e mai stanca di lasciarsi osservare.

È più che verosimile che fra codesti miniatori, cui sono da aggiungere sul tardi i nomi di Pietro da Pavia e di Anovelo da Imbonate (presente alla Mostra anche con un dipinto) si mescolasse ancor giovane quel Giovannino de Grassi che, verso l'ultimo decennio del secolo ('el principio del Duomo fu nel 1386'), si vede operoso per la gran fab-

brica anche come architetto e scultore, assieme col fratello Porrino e col figlio Salomone.

Alla Mostra il visitatore stupirà sul suo celebre e miracoloso libro di disegni venuto da Bergamo, dove spesseggianno gli animali 'presi per il verso del pelo' come poi sapranno i de Limburg e il Pisanello, ma dove pur non mancano donzelle arpiste e costumatissime o certi coristi dilettanti, e cioè, manco a dirlo, gentiluomini, tutti avvolti di un lumenescente pulviscolo 'puntinista' quasi come in un Seurat. Nel 1398, anno di sua morte, Giovannino aveva terminato lo squisito 'Beroldo' e stava attendendo a quell' 'Officiolo' di Gian Galeazzo (oggi diviso fra la raccolta Visconti di Modrone e la Nazionale di Firenze) dove, tra le molte scene, l' 'Elemsina di Gioacchino ed Anna' e la 'Natività della Vergine' sono in sicuro e bell'anticipo non soltanto su Gentile, ma anche sui grandi miniatori del Duca di Berry. E si potrà anche chiedersi se quest'aria di serra, attorno a codesti profeti a saltaleone sugli steli dorati, pieghettati e incollati come sulle scatole di dolciumi, non sia talora un po' troppo viziata; scarsa com'è di vera umana tenerezza.

Può darsi. Però quasi a correggere queste estreme punte decadentistiche già era sorto anche il genio più sincero di Michelino da Besozzo; questo 'Watteau del gotico internazionale'. S'è già detto come ben si sapesse, ai tempi suoi, ch'egli era 'pittore supremo'; ma purtroppo il crescere del gusto accademico e retorico degli italiani ha poi sempre sdegnato, ed è gran torto, di pregiare chi si contenta di esprimere un mondo abitato quasi soltanto dai sentimenti più delicati, più ombrosi.

Michelino doveva contare almeno vent'anni nel 1388, se in quell'anno già eseguiva affreschi a Pavia; la sua eccezionale precocità risulta, del resto, dal racconto di Uberto Decembrio che, scrivendo verso il 1400, riferiva di averlo visto 'puerulum', anzi ancor prima di sapersi esprimere in parole, disegnare per eccellenza gli animali prediletti alla cultura di corte. Sarebbe perciò nato verso il '70 o poco dopo, e le prime notizie che lo dichiararono pittore supremo già all'aprirsi del '400 (mentre le ultime toccano al '42) ci consentono di ammetterlo.

Sarà dunque da riconquistare o almeno da indicare, tutto il primo tempo del maestro ed io spero che la bella raccolta qui adunata di suoi esemplari miniati da Cesena, ad Avignone, a Parigi, e delle sue tavole di Siena e del Metropolitan Museum di New York, consentano di vedere più

chiaro nel percorso di un così grande artista. Qualche influsso del suo nuovo modo pare già dar segni nelle parti migliori delle 'Horae' modenesi circa il 1390. E se, come sembra, il libro di Cesena e quello di Avignone sono più antichi dell' 'Elogio funebre' di Gian Galeazzo (1403), allora ci ritroveremmo ancora nel Trecento; ma, in questi suoi 'mesi' di Avignone, a che distanza dai calendari trecenteschi della cerchia di Giovannino de Grassi!

L'intento di Michelino, come si spiega completo nell' 'Elogio', fu di lasciar da parte le forbicette francesi, i frastagli di Giovannino e di riconquistare, per recupero di vecchia Siena, e cioè con bell'anticipo sulle ricerche dei Limburg, quella fluidezza di contorno flessibile ma non disossato, quella linea tenera e pur veloce, quell'immaginazione di steli vividi che, fiorendo attorno al foglio, fan sì che persino i profeti più adunchi si scoprano in violette oscillanti.

E non si nega che la scena famosa, scivolante sulla vetrata della cappella di paradiso ducale dove Gian Galeazzo non ha ritegno (e sta bene che fosse 'Conte di Virtù') a farsi incoronare addirittura dal Cristo bambino, possa suonare di un gentilesco troppo marcato; ma che l'artista sapesse toccare anche altre corde è palese nello stesso foglio, più in basso, dove i ploranti bruni che ascoltano l'orazione di Pietro da Castelletto hanno una gravità da scultura borgognona. E molto sarà da dire sulla 'Madonna' firmata di Siena e sullo 'Sposalizio' di New York, capolavoro di domestico, privato umorismo in giallo e viola, memore ancora del Giusto del 1367. E più ancora il discorso avrebbe saputo ampliarsi se dalla biblioteca del Bodmer a Cologny fossero qui venuti quei fogli indicibili dove, invece delle vetrate a colori, passano nel fondo, a ritmo senza fine, sciamante in tralice, i fiori a campanella, a bocca di leone; dove il torello di San Luca avanza in tutti i sensi Pisanello, e la Santa Caterina dal visuccio a pera, il manto scivolante sarà forse un Modigliani, ma con altro genio. Lo stile tenero, il 'weicher Stil' del gotico internazionale non ha mai dato di più, o di più precoce. Né Lorenzo Monaco, né i mitologici pittori di Colonia e di Amburgo reggono al confronto.

Non è detto però che neppur Michelino riuscisse a reggersi per sempre su tanta fragilità d'apici, come il guscio d'ovo sullo zampillo. Una certa involuzione che sembra accennarsi nei resti di quegli affreschi Borromeo che avrebbero recato il suo nome o negli altri di Santa Maria Podone, oltre

a confermarci che l'artista avesse cominciato con grande anticipo la sua diletta rivoluzione, può suggerire che avesse ora bisogno di affidare alle mani di più giovani aiutanti i suoi pensieri tardi.

La consegna però si trasmise intatta anche a mani più ispirate. Qui alla Mostra la presentazione contigua di un gruppo di quadri veronesi (o talora creduti tali) dal politico del Baili, alla 'Madonna' di Palazzo Venezia, alla 'Madonna della quaglia' e, si sperava, persino à quella del 'Roseto', mostrano di che succhi e di che fiori lombardi si fossero nutriti codeste eleganze. E basti attendere alla ricognizione più facile: ché l'*'Adorazione dei Magi'* di Stefano a Brera nel 1435 non è che una variante personale di invenzioni che Michelino aveva dato forse trenta, quarant'anni prima.

Ma e in Lombardia stessa sarebbe facile continuare un racconto Micheliniano fino al '60 e anche più in qua (e cioè, si pensi, quando già operavano il Foppa e Benedetto Bembo e quando il Mantegna era già a Mantova!) pur di tenersi agli Zavattari, al Cietario, agli aspetti più teneri di Bonifacio Bembo; per lasciar da parte il debole figlio di Michelino, Leonardo di Besozzo.

Anche prima, del resto, variando le persone, la vicenda s'era fatta più complessa e s'era inevitabilmente arricchita di nuovi riflessi.

Già sulla fine del Trecento — quando la 'gran macchina' milanese e quella di San Petronio a Bologna (i due grandi cantieri civici del gotico estremo) mescolavano le lingue e dilatavano gli interessi mentali (si veggano le sculture opportunamente calate dall'alto del Duomo) — anche l'aspetto, sempre ricorrente in Lombardia, di un umore più popolare e quasi insolente non mancò di manifestarsi. È peccato, per esempio, che i de Veris, autori degli affreschi bizzarri, vorticosi e quasi cinesi di Campione non ci abbiano lasciato (io almeno non rammento che i riflessi già notati dal Toesca in uno dei '*Tacuina*') anche esemplari portatili che sarebbero stati preziosi alla Mostra.

È poi verosimile che, in confronto alla cedevolezza floreale di Michelino, questa prevalenza di tratti più schiettamente umoristici e di gesticolazioni avventanti, qualche volta quasi drammatiche (si pensi anche al coetaneo Giovanni da Modena a Bologna) possa, per sorte, avere stimolato la crescita di quel grande e patetico miniatore che fu Belbello di Pavia.

Lo stacco che in lui si avverte quando, ancor giovane nei

primi decenni del nuovo secolo, attende a finire l'«Offiziolo» di Gian Galeazzo lasciato in tronco da Giovannino de Grassi, è ben marcante. Poeta turbinoso e ingrifato egli inasprisce forme e colori, non per maggiore realtà, ma per una visione diversa che soltanto vi allude; per esempio in quei suoi cieli densi che sostituiscono, è vero, le antiche serrande vetrate, ma dove le nubi (pur sapendosi già in essere le sublimi invenzioni poetiche dei Limburg) sono sempre a mezza via tra l'appiglio araldico (fazzoletti a greca, serpentelli, e simili) e il simbolo trascendentale, raggiante di sogni apocalittici o di pseudo-scienza zodiacale.

A questa scoperta del celo, ch'era rimasto 'tabù' per tutto il Trecento, e che ora avveniva quasi contemporaneamente al Nord e al Sud d'Europa per due fini diversi, in Italia per discoprire certezze di spazio e, per dir così, soffittarlo, in Fiandra per trovare empiricamente verità e poesia di lontanze non rigorosamente esplorabili, è strano non partecipi più attivamente la Lombardia, che anzi non sembrò neppure intendere i cauti esperimenti di Pisanello, nel '39 operoso a Pavia.

E neppure la presenza sul '35 del toscano Masolino a Castiglion d'Olona aveva potuto — con i suoi bamboli biondi in lume rosato — dir cose che i milanesi già a loro modo non conoscessero. Ma da tanti arrivi, dalle medaglie (malintese) del Pisanello (e con tanti condottieri che scorazzavano per la regione) o, alquanto più tardi, dai pochi (e spesso sgrammaticati) accenni di forma caratterizzante ad opera dei toscani di seconda fila al seguito di Masolino, una curiosa ibridazione venne a formarsi in taluni aspetti della miniatura lombarda: per esempio col Maestro delle 'Vitae Imperatorum', che era un olivetano, e di cui la mostra dà esempi ben scelti, soprattutto nel foglio del '39 con la 'Comunione' e nell'«Inferno» di Parigi, con le immaginose ed ambigue marcature anatomiche (il 'centauro' famoso!) che quasi vorrebbero parlarci di rinascimento; un'illusione, probabilmente.

Un ristoro è allora tornare in grembo ai puri 'micheliani'. Molti se ne trovano fra gli illustratori di libri, dall'autore del Breviario Francescano di Bologna, circa il '46, fino al Maestro del Messale Mainardi, operoso per altri decenni. Ma il visitatore sarà ben avvisato compiendo ora una corsa a Monza a veder gli affreschi gremiti degli Zavattari nella cappella del Duomo con l'argomento, insolito per una chiesa, che rievoca i fasti quotidiani e quasi affatto profani della longobarda Teodolinda. Ed anche qui alla mostra

una ‘Madonna’ egualmente barbarica e regale gli apparirà al centro del polittico (forse anch’esso monzese?) degli stessi autori, acconciamente riordinato e ricostruito. Il Cietario, o chi per lui, col vetro di Piacenza (quello firmato nel ’60 si vede a Torino); il delizioso dittico ricomposto nei due pannelli di Monaco e di Praga e, più tardi ancora, i piccoli altoroli di Vienna e di Lille non deviano sostanzialmente dalla stessa cultura micheliniana che può sorprendere per la sua durata se si riflette che ci stiamo inoltrando ormai nella seconda metà del secolo, quando Donatello è già tornato da Padova a Firenze e Mantegna è già pittore ‘imperiale’ a Mantova.

Anzi, forse perché ‘in extremis’, è proprio ora che la singolare estetica che ‘i melanesi accampa’ celebra il trionfo di una lussuosa araldica ossessione. ‘Qua se sfogia et triumpha cum recami de perle’. Si fanno persino ritratti ai cani delle mute ducali (‘rettratto di un cane giamato Bareta’). Tutto il cosmo sembra volersi ridurre, depresso, entro la breve doga dorata di una carta di tarocchi. Negli affreschi dei castelli la sollecitudine dell’ordinatore è che ‘si vegga che la sua Signoria mangia in oro’. Sulle pareti, duchi e famigli, addobbati nei capolavori di moda degli ‘zibelari’ lombardi, cavalcano in un sogno di profanità fulgida e assurda. Ai loro piedi i prati si tramutano per incanto in bordi di alto liccio; i boschi dei feudi lontani si decalcano in un firmamento non vero, anzi tutto percorso dalle peripezie geroglifiche delle costellazioni araldiche famigliari; al di là delle Prealpi, brune come di cuoio impresso, coronate da manieri in pastiglia, il celo a rombi bianchi e morelli scricchiola come le vetrate dell’oratorio di corte nell’ossatura di peltro. Ogni veduta, ogni atto si rinserrano, bendati dal fasto greve e vacillante di un orizzonte privato.

Questa fu ancora l’estetica di Bonifacio Bembo, apparso fra il ’40 e il ’50, operoso fin dopo il ’70, nei suoi tarocchi di lusso (se ne vedono qui alcuni pezzi), nei suoi disegni a cincinno eleganti del ‘Lancellotto’ di Firenze (pure venuto alla Mostra), nel suo trittico ‘neofeudale’ dell’‘Incoronazione’ di Cremona (che si sperò invano ricomporre con i pannelli che l’affiancavano), nel cassone fiorito della raccolta Bacri e soprattutto in quelle sue incantevoli tavolette per soffitti e spalliere (sparse per tutto il mondo) dove la lineaatura incantevolmente fluida sembra fin presagire l’eleganza esotica del Cranach.

Altra varietà dello stesso gusto — a parte il caso venezia-

neggiante del bresciano Paolo a Mortara nel 1458 — è quella di un altro cremonese, Cristoforo Moretti, che qui figura con i resti del *Polittico di Sant'Aquilino* (oggi del Museo Poldi) riuniti all'unico pannello residuo del gradino (Museo Civico di Bologna) con il san Ginesio violinista; il tutto di un'eleganza torpida e sonnacchiosa, bordata d'ori e di ermellino, le carni quasi di cera affumicata.

Sugli stessi tempi persino il fratello di Bonifacio, Benedetto Bembo che pure nella tavoletta di 'Presepio' qui esposta suggerisce di essersi educato non già a Padova come si diceva ma piuttosto a Ferrara, nel clima variabile della 'Bibbia di Borso' (dove operavano anche dei miniatori lombardi) e del palazzo di Belfiore accanto al Maccagnino e a Michele Ongaro (ed era già frequentazione 'moderna' per quegli anni); non varia poi tanto il vecchio metro nella struttura dei suoi altari, tanto più per chi rammenti che le stanze di Torchiara nel Parmense dov'era un tempo riposto questo suo maggiore esempio (qui esposto dal Museo del Castello) sono, supperiù, enormi cassette di pastiglia dorata decorate all'interno, mentre dai soffitti scendono raggi grassi di una amorosa simbologia, non certo di vero sole.

Pure, a questa data del '62, il Mantegna aveva già imposto di licenziare il Belbello, che ancora non aveva concluso il suo gran libro mantovano, per sostituirlo con un miniatore che gli pareva più moderno, Gerolamo da Cremona; mentre in Lombardia il Foppa aveva già dipinto le sue cose prime (la 'Madonna Berenson', i 'Crocefissi' e il 'San Gerolamo' di Bergamo) e già faceva le prime escursioni in Liguria.

Questa era terra di conquista per i lombardi, da quando, almeno dal 1426, vi si era stabilito un misterioso pittore pavesi, il conte Donato de' Bardi, di cui è qui la mirabile 'Crocefissione' di Savona che, non sappiamo quanto prima del '51 (anno di morte dell'artista), indica la congiunzione più alta tra l'Italia padana e la civiltà borgognona e fiamminga di Sluter, dei Limburg e di Van Eyck. La tela rada come una sindone, come un sipario di sacra rappresentazione, le scritte elettissime come roste dorate attorno ai visi degli attori sacri, eretti di fronte alle lontanane nevose dell'Appennino ligure, rendono i tratti, fino ad oggi non reperiti altrove, di un grande artista lombardo degno di restare per sempre nella memoria.

E poiché si è in tema di congiunzioni lombardo-fiamminghe (né si dimentichi il quadro forse del Van Eyck visto dal Michiel verso il 1525 in Casa Lampugnani a Milano),

un cenno basterà per un altro caso, alquanto più tardo, di inclinazione nordica; ed è sul '60, il viaggio di Fiandra e il discipulato presso Roger van der Weyden del milanese Zanetto Bugatto. Bisognava darlo perché non dubito il catalogo rammenti le argomentazioni assai fondate che alcuni giovani critici hanno avanzato per accostare a Zanetto, morto nel '76, questa mirabile 'Madonna' della Gazzada che si sarebbe desiderato vedere assieme ai santi fulgidissimi che l'accompagnavano; e che di nuovo riapre in modo stringente il problema dei rapporti di Antonello giovine con la cultura lombarda fiammingheggiante.

Che, in confronto a una tale inclinazione, il Foppa rappresenti invece — nella cultura della regione — la svolta che si suol chiamare 'rinascimentale', non si vuole certo negar di pianta. Nato sul '25 il Foppa poteva sperare d'improntar di sé tutta la seconda metà di secolo in Lombardia, come difatti avvenne. Ma se anche egli assunse abbastanza per tempo talune notizie delle novazioni di Padova, e forse di Venezia, non si può dimenticare che i suoi quadri più antichi — chi non voglia farsi incutere da un arco di trionfo per altro vacillante come quello del dipinto di Bergamo — non sono già segno di adesione incondizionata, ma di cauta delibrazione in vista di nuovi accordi col vecchio gusto locale, e soprattutto col proprio genio che è di luce modulante, di scoperta di lontananze, di dolcezza infusa. Alla rinascenza, come regola spaziale, egli reagisce all'incirca come Bonino da Campione alle regolette di Giovanni di Balduccio. Chi, nella 'Madonna' giovanile (della raccolta Berenson), che è pure un ricordo del motivo prediletto dal gotico estremo, intende la qualità degli alberi macchiatì e del celo d'oro, sì, ma intriso di nuvole, intenderà tutto Foppa e per sempre. E dubito che la prospettiva con cui l'artista si prova ad armare le sue vetrate del Duomo — ed è supergiù lo stesso caso con i suoi compagni vetrari da Varallo e da Pandino — non sia piuttosto quella pericolante e fuori squadro dell'amico Filarete che lo designa infatti nel suo trattato come uno degli eventuali decoratori per la sua babelica e nembrodica 'Sforzinda'.

Non provarsi, insomma, di far del Foppa quello ch'egli non volle essere (il desiderio di adottare una spazialità più rigorosa, e cioè bramantesca, punge soltanto tra l' '85 e il '90 nella lunetta di Brera e nella pala Bottigella, in parallelo con i tentativi simili del Bergognone, e nuovamente scompare) sarà sempre saggio avviso. E il pubblico non potrà che avvan-

taggiarsi a seguirlo e a rafforzarlo con una visita ai mirabili affreschi di Sant'Eustorgio, donde si scopre tanto paese. Ma alla Mostra vi è pure abbastanza per apprezzare il grande artista, dalle Madonne del Castello, di Berlino, del Poldi-Pezzoli, fino all'*'Annunciazione'* Borromeo; anche se mancano la grande *'Pietà'* berlinese (annientata dalla guerra) e, più lamentevolmente, la grande *'Adorazione'* di Londra di cui fu inutile invocar la presenza per questa pur degna occasione.

Fu forse ancora ai tempi che videro crescere l'ultima cappella dello *'stile tenero'*, ed è quella del Castello, eseguita per Galeazzo Maria Sforza sul 1472, che si educò a Milano un altro artista da poter essere il primo in Lombardia e preferì esserlo in Liguria ove fu poi soprannominato *'Carlo del Mantegna'*. Richiamarsi a un presunto alunnato presso il grande dittatore padovano, par che servisse ormai per gli artisti padani come diploma di autorevolezza. Anche il cremonese Andrea della Corna — che qui si sperava di avere in alcuni pezzi, piuttosto deferenti alla cerchia bellinesca, del suo altare di Asola — si serve di quel passaporto in calce a un suo dipinto del '78, ora non rintracciabile e, peraltro, di sapor tutto ferrarese. Peccato non vederlo qui.

E può ben darsi che anche Carlo Braccesco da Milano amasse prevalersi di quel quarto di stemma; ma la partitura gotica e plurima del suo più antico altare conosciuto, quello del 1478 a Montegrazie, non dà alcuna conferma in proposito; anzi nelle tavolette apicali (nell'*'Annunciazione'* specialmente) ha tuttora ricordi del gotico estremo e tenero di Lombardia. Purtroppo dell'imbratto delle vecchie e rozze ridipinture, non molto è stato rimosso, eppure bisognerà attendervi ancora perché, soprattutto nei santi a mezza figura dell'ordine superiore, meglio conservati, già traluce uno spirito fiero e ardente.

L'altare alquanto più tardo, dedicato a Sant'Andrea e qui (salvo il centro) in buona parte ricomposto con i pannelli di Giulio Riva e con la predella e gli annessi divisi fra il Museo di Cluny e la Ca' d'Oro, segnano il crescere di una persona nuova che gioca inimitabilmente sul ricordo dei vecchi *'ori'* lombardi, rimodellandoli però, con rara intelligenza, a punta di bulino.

Ma il piano più eletto del pittore giunge ancora più tardi, nell'*'Annunciazione e quattro Santi'*, anticamente in un oratorio di Genova e che il Museo del Louvre, grazie alla squisita comprensione di M. Germain Bazin e dei suoi colla-

boratori, ha voluto non mancasse ad una Mostra di cui è un numero eccelso.

Non è forse troppo dire che, dopo quella di Simone Martini, questa è la più commossa 'Annunciazione' dell'arte italiana; e chissà l'arcaico richiamo non sia davvero 'storizzabile', per l'aria provenzale, 'avignonese' che, sempre familiare in Liguria, sembra spirare in questo dipinto quasi senza tempo (e, di fatto, arduo a datarsi). Ma non indugio in un commento che, oltre a ripetere i miei vecchi appunti del 1920, finirebbe per uscir dai limiti di questo tracciato elementare.

E perché a questo punto — e cioè molto innanzi nel Quattrocento — il pubblico potrà chiedersi che fosse stato frattanto della grande miniatura lombarda, dirò subito che il crescente 'rinascimento' non poteva certo avvantaggiarla. Le vecchie cadenze micheliniane e bembiane continuarono come si poteva, e questo è ancora il meglio che possa vedersi alla mostra, fino a quei tardi operai che lavorando nel senese ancor dopo l'80 (ed era fra essi il lombardo Venturino Mercati) ebbero il buon gusto di non ammodernarsi, anzi di cercare accordi coi vecchi maestri locali della prima metà del secolo, dal Sassetta all'Ambrosi.

Ché, quanto all'attenzione che gli studi hanno fin qui devoluto ai miniatori, ahimé, 'rinnovati', come Cristoforo de Predis, il Birago, il Maestro di Anna Sforza, il Maestro di Paolo e Daria e persino Antonio da Monza, mi duole il dire ch'essa mi sembra mal posta. La stessa impaginatura più classicamente inquadrata sente ormai crescere il dominio del 'campo grafico', l'invenzione della stampa che alla libera immaginativa dei miniatori lombardi non poteva che recar danno. E neppure è possibile paragonare questi tardi fogli lombardi, coi risultati, spesso più alti anche nell'ordine nuovo, dei ferraresi, dei padovani, dei veneziani. Qui è del resto significativo constatare che i migliori pittori lombardi dell'epoca lasciano in asso la miniatura. Non un foglio del Foppa, né del Braccesco, né del Butinone né del Bergognone. E poiché un'eccezione non manca, ma è una sola, essa confermerà, com'è giusto, la regola.

Le due sole miniature lombarde degne di memoria, nell'ultimo Quattrocento, sono infatti quelle che un buon pittore immette come quadri veri e propri nel 'Libro del Jesus' per il fanciullo Massimiliano, figlio del Moro; e questo pittore (che mi pare stimolato dagli esempi di un miniatore eccellente come il parmigiano Marmitta) è, io credo, il giovane Boccaccino.

Meglio dunque ritornare affatto ai pittori e scultori lombardi dei tempi del Foppa e del Braccesco.

Accanto al Foppa trovo giusto si sia offerto almeno un esemplare giovanile dell'eccellente casalese Spanzotti che nei primi documenti è pur detto milanese e che, in ogni caso, potrà vedersi più in largo, entro l'anno, nella mostra speciale di Ivrea.

Più notabile, per il rapporto odierno, è che nello Spanzotti la cubatura spaziale — e basti all'uopo confrontare la sua 'Crocefissione' d'Ivrea con quella della vetrata foppesca del Duomo — è più profonda, più sentita che nel Foppa stesso. In Lombardia questo significa l'intervento decisivo di Bramante. E ciò non tanto con gli esempi pittorici nei quali fu meno versato — e i suoi affreschi qui ricomposti lo dimostrano abbastanza — quanto proprio con la sua cubatura e quadratura architettonica, con l'illusione ottica dell'abside finta di Santa Maria presso San Satiro, con i blocchi, i tamburi, le ruote (stavo per dire i ventilatori), le scantonature dell'abside delle Grazie.

Questa, che era poi l'estetica 'de quinque corporibus regularibus', diventò, nelle mani dei lombardi, un'altra favola da narrare e adornare. Fu soltanto ora che gli scultori appresero a serrare i loro rilievi nella cassetta della prospettiva, a segarvi i piani delle loro immagini cristallizzate, ora più calme, nell'Amadeo, ora più crudeli, nei Mantegazza. E qui ve n'è qualche bell'esempio tolto dallo scrigno a scatti segreti della Certosa.

Fra i pittori, il più appassionato alla nuova favola, fu, a me sembra, il Butinone coi suoi scenarietti cubistici dove però si muove scricchiolando un'umanità barbarica e metallizzata di gusto quasi ferrarese. E non, s'intende, ch'egli non fosse talora interessato anche alla lezione luministica del Foppa; ed è soprattutto quando la minutezza dei formati — per esempio nei tanti pannelli dell'altarolo al Castello Sforzesco — lo spinge più naturalmente a una moltiplicazione di lumi aguzzi e freccianti.

Il Butinone era di Treviglio come lo Zenale ed è da chiedersi se non sia stato quest'ultimo ad ordinare con più spaziosa calma il grande polittico del luogo natio al quale entrambi attesero dall' '85; per più anni, probabilmente. In ogni caso l'altare di Treviglio resta la più lucida struttura spaziale che ci abbia dato la seconda metà del quattrocento in Lombardia. Basti, per avvedersene, confrontarlo con le incerte incastellature del Foppa nel più antico polittico di

Bergamo (ora a Brera) o negli altari di Genova e di Savona stroppiati dagli intagliatori locali. Qui invece la fulgida cornice, a piani otticamente depressi, introduce perfettamente al dipinto d'orizzonte ribassato, e pieno di invenzioni profonde fino alla trovata insuperabile dei santi che si affacciano ai balconi del primo piano dalle roste di ferro battuto. Ma resta pure lombarda la conclusione che è di immergere tutto il quadro in un bagno di ori; ori operati, bulinati come, intanto, anche il Braccesco usava in Liguria.

Su strutture parimenti sentite, ma con meno fulgore e più fondata placidezza, si esercitò da solo lo Zenale; sebbene, salvo che nel trittico qui ricostruito, la sua figura non sia ancor tutta ben chiara.

Appare poi molto probabile che, proprio nel suo ambiente più calmo e lievemente classicizzante, dovesse formarsi l'anonimo autore che nel 1491 dipinse per il Canonico Lampugnani il grande paliotto del Louvre, troppo guasto per viaggiare, e, alquanto dopo, la 'Circoncisione' qui esposta, che fu già nella collezione Cernuschi e che dimostra accordi, ancora da esplorarsi, col Bramantino giovine.

Questi anche è raffigurato alla Mostra soltanto con poche cose fra le più precoci, come il 'Filemone e Bauci' di Colonia e la 'Madonna' di Boston — ove poi non sia del Butinone — con la stupenda e colorita torre ambrosiana. Ma dopo questi suoi primi dialoghi che furono dunque soprattutto col Butinone (e che il visitatore vorrà intendere anche nella 'Adorazione dei pastori' della Pinacoteca Ambrosiana) il Bramantino, pur senza rinnegare il suo molto significativo soprannome, s'inoltra da grande per altre vie che portano oltre i limiti dell'impresa.

Da assai più tempo invece operava Ambrogio Borgognone, che, pur essendosi anch'egli parecchio addentrato nel Cinquecento, aveva già dato cose a sufficienza e in tempo debito per dimostrarsi tra i maggiori quattrocentisti lombardi.

Che anche in lui non sia mancato, per un certo tratto, lo stimolo ad appropriarsi il segreto della magia spaziale di Bramante, non par dubbio. E fu, io penso, dopo l'85, in naturale parallelo con le ricerche contemporanee del Foppa; ma con anche più ostinatezza, se, negli esperimenti più speciosi in tal genere e in parte qui convenuti dalla Certosa di Pavia, il Borgognone venne finanche confuso con Bramante stesso.

Com'egli però, al pari del Foppa, intendesse stemprare

la nuova scienza si vede assai bene ancora nell'ultimo decennio del secolo a Lodi, dove la solidità di pianta, d'accordo con gli architetti bramanteschi suoi amici, non è più che un mezzo per inoltrarsi con amorevole attenzione nella penombra degli interni ricamati, o per sboccare infine negli esterni, ora limpidi, ora caliginosi, dov'era veramente il suo cuore.

Cinquant'anni fa, per tali sue insolite doti, egli fu avvicinato dal Berenson al Whistler, che, per quei tempi, era un grosso premio. Oggi, su quella traccia, fin troppi si sono addestrati a vagare nei suoi paesaggi umidi, a guardare a lungo i suoi tramonti piagati (si vegga quello dietro il 'Compianto di Cristo' della Gazzada), a decifrare, ma non più di tanto, le sue figurine in moto appena macchiate lungo le rogge e i canali del contado milanese, dietro le sue Madonne d'azzurro e d'avorio, sotto le luci lambenti. E qui è davvero l'ultima grande poesia del Quattrocento lombardo.

Essa ci ha risparmiato di far motto di quei leonardeschi che pur già esistevano a Milano e di cui però la Mostra non ha accolto, per non divagare, neppure un numero.

Non aver esposto, per un esempio, neanche quella abbastanza celebre 'Pala Sforzesca' che pure rientra 'de jure' nei limiti cronologici dell'impresa, mi sembra una molto apprezzabile dichiarazione di gusto da parte dei valenti ordinatori. I quali, pur tenendo fede ai termini prescelti — dall'aprirsi del Trecento alla fine del Quattrocento — hanno però sempre mirato a distinguere, nel 'concerto grosso' dell'arte italiana, le parti affidate ai 'lombardi'.

*POSCRITTO - È per non interrompere l'usanza seguita ai tempi della Mostra del Caravaggio e di quella dei 'Pittori della realtà in Lombardia', che ripubblico in 'Paragone', con qualche minuscola variante, il mio scritto d'apertura alla Mostra d'Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza. Mi è caro che l'occasione torni opportuna a qui ringraziare gli amici milanesi che, per questo saggio, mi sovvennero di fotografie e di indicazioni preziose; e sono i nomi delle stesse persone cui si deve il grande risultato scientifico della mostra: Gian Alberto dell'Acqua, Renata Cipriani, Franco Russoli, Franco Mazzini; senza dimenticare il cordiale incitamento venutomi dall'animatore dell'impresa, C. Mario Cattabeni.*

CHARLES STERLING

UN TABLEAU INEDIT  
DE GENTILE DA FABRIANO

RENCONTRER un tableau absolument inconnu d'un des grands peintres italiens du Quattrocento, un tableau dont l'esprit, l'exécution et la signature attestent pleinement l'authenticité, est chose rare aujourd'hui. Le mérite de le faire connaître revient en premier lieu à son propriétaire dont la grande courtoisie m'a permis de l'étudier et de le publier; et c'est madame Madeleine Hours, Chef du Laboratoire du Louvre, qui, frappée par la beauté du tableau, me l'a signalé et m'en a facilité l'accès.

Comment une telle oeuvre a-t-elle pu échapper à l'histoire de l'art? Tout simplement parce qu'elle est restée depuis plus de cent ans dans un château français; depuis 1846, époque où l'investigation méthodique du Quattrocento italien, sinon l'intérêt pour cette peinture, ne s'est pas encore manifestée. Une lettre datée de cette année et de Florence est l'unique document qui concerne ce tableau; elle permet de déduire qu'il a été acheté alors en Italie; peut-être à Florence, mais cela n'est pas sûr.

A en juger par la photographie on pourrait croire qu'il s'agit d'un très grand tableau tant la composition est monumentale. En réalité la peinture mesure 91 cm. de haut sur 47 cm. de large; mais le cadre qui est d'origine, pourvu d'une base à nombreuses moulures et couronné d'un riche fleuron, atteint 1 m. 18 cm. et augmente considérablement l'impression d'aplomb et de sveltesse de l'ensemble. Le tableau représente La Vierge et l'Enfant adorés par St. Laurent et St. Julien [*tavola 1*]. La partie supérieure de la base est ornée de deux inscriptions sur fond noir; à gauche: SC. LAVRETIUS; à droite SC. IVLIANVS. En effet le saint à gauche est accompagné du gril, son attribut habituel. Quant à l'autre, on est bien content de le voir désigné; un jeune chevalier avec une épée et une palme de martyre n'est pas facile à identifier. Mais parmi les nombreux saints Juliens lequel avons-nous ici? Deux seulement d'entre ceux qui furent vénérés en Italie ont été martyrs, donc ayant droit à une palme: Iulianus Istricus (22 juin), le patron de Rimini et des grand ports de l'Adriatique, celui dont l'histoire a été racontée, en 1409, par Bittino da Faenza; et Julien mari de

Sainte Basilissa (9 janvier) qui a été scalpé et dont le front marqué de la trace de ce martyre apparaît, à Florence, chez Fra Angelico, iconographie reprise par Lorenzo di Credi<sup>1</sup>. D'une manière générale, à Florence, c'était Saint Julien l'Hospitalier (25 ou 29 janvier) qui fut à l'honneur et cela surtout à l'époque de l'exécution de notre tableau; mais il n'était pas martyr, et bien que représenté, comme l'a fait Gentile, en chevalier mondain, il n'apparaît pas avec une palme<sup>2</sup>. Cependant, une confusion considérable regnait au sujet des divers saints de ce nom, tant au Moyen Age (voyez la Légende Dorée) que chez les iconographes modernes (voyez Künstle qui ne distingue pas bien leurs attributs). Ainsi, à Florence, la légende de Julien l'Hospitalier a été contaminée par celle du Julien scalpé puisque, vers 1400, on donnait parfois au premier Sainte Basilissa pour femme<sup>3</sup>. Il n'est donc pas impossible que Gentile ait été victime d'une telle confusion et qu'en dépit de la palme il ait voulu représenter Saint Julien l'Hospitalier en compagnie de Saint Laurent. Or, les deux saints étaient l'un comme l'autre très vénérés par les Florentins, le premier fut le patron des aubergistes, le second celui des boulangers de la ville. Indication importante car elle suggère une commande reçue à Florence<sup>4</sup>.

Les deux inscriptions sont séparées et flanquées des motifs floraux: des chardons qui sortent des espèces de vases couverts d'écailles, semblables aux ananas. Ce sont là des plantes assez sèchement stylisées; bien différentes des fleurs si minutieuses et si fraîches, dignes d'un miniaturiste flamand, que Gentile mit sur le cadre de son *Adoration des Mages*. Au-dessous des deux inscriptions, dans l'axe du tableau, se trouve la signature, tracée en lettres noires, incomplète: *gentilis de...* Des autres lettres, il reste des traces blanchâtres; d'après leur nombre et leur emplacement on peut déduire que le nom de l'artiste n'a pas dû être suivi de date.

L'état de conservation du tableau n'est pas parfait mais une restauration pourrait l'améliorer considérablement. Les anciennes restaurations, maladroites, exécutées peut-être au moment de la vente en 1846, n'affectent heureusement aucun visage; elles portent surtout sur le manteau de la Vierge, celui de l'Enfant, la draperie qui couvre le trône, la jaque de Saint Julien; les ors ont été partiellement refaits, de même que les stucs dorés du cadre. Seul le visage de St. Julien a un peu souffert des usures et de petites retouches.

La Vierge est vêtue d'un manteau dont le bleu a beau-

coup noirci; la doublure de ce manteau, rabattue sur la tête, est plus foncée, presque noire, mais rechauffée de petits points rouge et or; ainsi le visage et le cou, leur couleur délicate et leur beau contour se détachent avec vigueur sur un fond sombre. Le galon doré d'un manteau, tantôt vu dans toute sa largeur et tantôt s'aminçissant lorsq'on n'en aperçoit que l'arête, serpente avec élégance et autorité à travers des zones de teintes plus foncées. La robe de la Madone est rouge mais elle est abondamment couverte d'ornements dorés. Son nimbe est orné de caractères orientaux; ce ne sont, de l'avis des érudits arabisants<sup>5</sup> que des lettres pseudo-coufiques, copiées sans compréhension et dépourvues de sens (*tavola 2*). Ce nimbe est très analogue à celui de la Madone de Pise dans lequel E. Teza a cru pouvoir déchiffrer le nom de Gentile tracé en caractères pseudo-coufiques<sup>6</sup>. Des nimbos semblables, mais moins proches, apparaissent également dans les Madones de Washington et de la collection Berenson. On situe généralement ces trois tableaux vers 1422-1425.

Retenu sur les genoux de sa Mère, l'Enfant porte une robe entièrement dorée et un manteau d'un rouge clair doublé de fourrure blanche dont les ombres sont grises; les moelleuses découpures de cette fourrure, sur l'épaule droite de l'Enfant, sous son bras, dans la retombée du manteau près de ses pieds jouent avec un raffinement quasi oriental au voisinage des bleus et des rouges unis et du scintillement métallique des ors. Le pan d'étoffe qui couvre le pied gauche de l'Enfant, si typique pour le style gothique international dans la complexité de ses volutes, est très semblable à celui que l'on voit dans la *Madone Quaratesi* (1425; Londres). Jusque dans son *Adoration des Mages*, de 1423, Gentile a peint l'Enfant Jésus nu, à la manière lombarde ou véronaise (Giovannino de' Grassi, Michelino, Stefano). Il l'a vêtu d'une robe dans ses *Madones* tardives, celles de Londres, de Washington, d'Orvieto. C'est un trait iconographique siennois et les robes de l'Enfant chez Gentile, avec leurs larges galons dorés, se rapprochent en particulier de celles de Simone Martini, de Lippo Memmi, de Lippo Vanni et de Taddeo di Bartolo. Le nimbe de l'Enfant est cruciforme (*tavola 2*) et ce trait également l'artiste ne l'a observé, semble-t-il, que sur le tard (la *Madone* de Velletri, 1426-27).

L'Enfant appuie sa main droite sur le poignet de sa Mère, tandis que de sa gauche il tient délicatement un fil

blanc attaché à la patte d'une colombe; tel semble être, en effet, l'oiseau dont la couleur maintenant grisâtre se révélera blanche au nettoyage. On sait quel mal les iconologues se donnèrent récemment pour éclaircir le symbolisme de ce jeu de l'Enfant Jésus avec un oiseau, sans cependant aboutir à des conclusions précises<sup>7</sup>. Ces érudits sont selon toute vraisemblance beaucoup plus versés dans les arcanes de l'iconographie que ne le furent jamais les peintres médiévaux. Il attendent de ces artistes et de ceux qui leur dictaient les programmes à illustrer une culture, une lucidité, une décision dans la pensée et dans la symbolique qui ne furent atteintes en réalité que rarement. Il semble bien qu'à l'origine une signification symbolique était attachée à la présence de l'oiseau; ce serait une allusion à l'Ame, au Message spirituel, à la Passion, à la Mort, à la Resurrection; dans le cas d'une colombe on se demande s'il s'agit de la figure du Saint-Esprit. Mais au début du XV-e siècle, dans l'art courtois, cette allusion était déjà étroitement associée à l'idée toute profane du jeu enfantin. Comment, en effet, faut-il interpréter, dans notre tableau, le regard que la Vierge et l'Enfant dirigent vers l'oiseau? Exprime-t-il une tragique prémonition ou la concentration enjouée d'un enfant que fascine le rapide envol et l'attention attendrie que prête une mère au jeu de son bambin? L'habile confusion de la symbolique et de la réalité quotidienne est précisément une invention de l'art courtois. Il n'est certes pas sans intérêt d'observer que la tradition de ce motif iconographique était répandue dans tous les milieux où Gentile a pu se former, tant dans sa ville natale (Maître du Retable de Fabriano, Allegretto Nuzi) que dans le Nord de l'Italie, notamment à Venise et à Padoue (Maestro Paolo et Lorenzo Veneziano, Guariento). Mais sous sa forme particulière traitée par Gentile — l'Enfant tenant l'oiseau attaché par un fil — ce motif ne se retrouve qu'en Toscane (à Florence et à Pise)<sup>8</sup>, il est courant à Sienne (Maître de la Madone d'Ovile, Niccolò di Buonaccorso etc.).

Saint Laurent est vêtu d'une aube sur laquelle est passée une dalmatique de diacre brodée d'or et de fleurs rouges et noires, avec une somptuosité exceptionnelle. Cette richesse accrue de vêtements, Gentile l'inaugure (du moins dans la partie de son oeuvre qui nous est parvenue) à Florence, dans l'*Adoration des Mages*. Saint Julien, mondain damoiseau, porte une jaque bleu foncé à manches amples, à la mode septentrionale; elle est brodée d'un large galon et de lanières

d'étoffe brodées d'or; comme le manteau de l'Enfant, la jaque doit être doublée de fine fourrure blanche car on en voit les poils qui dépassent le vêtement; dans l'échancrure du col on aperçoit un pourpoint rouge brodé d'or; la gaine de l'épée est rouge à ornements d'or et la ceinture est formée de disques où s'enroulent des fils dorés; les chaussures du jeune homme sont de souple cuir rouge aux semelles pointues de couleur marron foncé. Dans sa main droite, cachée, il porte une palme d'un vert sombre.

Si de nombreux traits iconographiques nous orientent vers la période tardive de Gentile, celle de 1420-1426, où il travaille à Florence et à Sienne, l'examen du style ne fait que confirmer cette impression. Ce qui frappe tout d'abord dans toute la conception du tableau c'est sa sévère monumentalité. Aucun des agréments floraux des Madones de Pérouse ou de New York; point de ces angelots ciselés comme des bibelots, bourdonnant comme des insectes paradisiaques, hors d'échelle humaine. Si les saints restent d'une taille réduite par rapport à celle de la Vierge et de l'Enfant, cette disproportion d'ordre spirituel est habilement dissimulée par un expédient naturaliste — leur attitude agenouillée. Le trône est entièrement couvert d'une draperie rouge, sans ornements; cette surface assure à la composition un fond de grande unité. Bien entendu, l'ancienne arabesque gothique règne sur toutes les formes, mais combien simplifiée, combien élargie par rapport au rythme qui la règle dans les Madones antérieures à celle de l'*Adoration des Mages*. La Vierge de notre tableau, aplatie par des repeints, est en réalité assez plastique, son manteau a des plis comparables au drapé de la Vierge des Offices; mais la silhouette garde une autorité décorative plus marquée, plus archaïque, en un mot, plus siennoise. La draperie sur le trône qui, combinée avec la tête de la Vierge, confère à toute la composition un chiffre héraldique, se retrouve, moins la mélodie curviligne, dans la *Vierge à l'Enfant avec deux saints* de Taddeo di Bartolo (de la collection Gualino). Notre Vierge au cou long et flexible, notre Enfant au visage large et moelleux, leurs chairs d'un rose violacé, modelées de légères striures, leurs yeux phosphorescents relèvent directement de l'antique tradition siennoise, de la grandeur de Simone Martini, de la suavité de Lippo Memmi. On sent un contact tout récent avec Sienne et il est naturel de voir le grand poète de l'arabesque s'adresser à Simone, l'ancêtre Italien du style gothique courtois. C'est naturel non seulement dans le cas

particulier de Gentile dont le tempérament était foncièrement apparenté au lyrisme siennois, mais en vertu d'une sorte de loi historique qui oblige les courants artistiques à bout de course à revenir vers leurs sources, à puiser dans la fraîcheur des manifestations initiales une nouvelle vitalité.

On suppose qu'avant de s'établir à Florence Gentile vint une première fois à Sienne, en 1420-1421<sup>9</sup>. On sait qu'il y travailla plus tard, à deux reprises: de juin à août 1425 et en octobre 1426. Laquelle de ces deux périodes, celle qui précède l'*Adoration des Mages* (1423) et le *Polyptyque Quaratesi* (1425) exécutées l'une et l'autre à Florence, ou bien celle qui les suit convient mieux pour y situer notre tableau? Je penche pour la deuxième. Car il y a dans ce tableau une partie qui ne paraît pas pouvoir s'expliquer sans l'expérience florentine. Ce sont les deux saints (*tavole 3, 4*). Notre information sur l'oeuvre de Gentile est très fragmentaire; n'oublions-pas que ses grands ensembles muraux de Venise et de Brescia, ainsi que ses portraits, ont disparu. Mais en face de ce qui reste de ses ouvrages on constate que les visages de ces saints sont modelés avec une vigueur plastique inégalée avant la période florentine. C'est aux prophètes qui ornent les pinacles de l'*Adoration des Mages*, à Michée surtout, que fait penser la tête de St. Laurent, tandis que le raccourci de St. Julien est analogue à celui de la suivante de la Vierge qui reçoit l'hommage des Rois. Non seulement une relative ampleur de la forme de ces deux visages, de celui de St. Laurent en particulier, mais leur gravité, leur ferveur reflètent l'esprit de Masolino et de Fra Angelico. L'intention naturaliste qui décide l'artiste à déplacer les nimbes de manière à libérer les visages, à les détacher en un contraste de valeurs, a été timidement suggérée dans la prédelle de l'*Adoration* (la *Nativité*); ici, elle est réalisée avec audace. De même, la conception de l'espace dans notre tableau s'accorde avec les recherches florentines de Gentile. Les deux saints sont agenouillés sur une marche de pierre ou de marbre blanche ombrée dans sa partie supérieure. Cet éclairage crée une illusion de profondeur qui, sans être vraiment construite, est suffisamment convaincante pour que les deux personnages apparaissent comme situés au premier plan. L'espace est donc moins abstrait que dans les Madones de Pérouse, de New York ou de Pise; il est comparable à celui où se place la Madone Quaratesi. Certains éléments archaïques ne doivent pas nous troubler quant à la date: ce pan d'étoffe enroulé qui termine le man-

teau de l'Enfant, on le retrouve encore, je l'ai dit, dans la Madone Quaratesi et l'empreinte simonienne ne sera pas moindre dans la dernière oeuvre connue de Gentile, la Madone de Velletri, peinte à Rome.

Il est donc très vraisemblable que la *Vierge à l'Enfant avec Saint Laurent et Saint Julien* ait été peinte par Gentile à Florence, soit entre 1423 et 1425 (si une première expérience siennoise a vraiment eu lieu auparavant); soit dans le courant de l'année 1426, après le premier séjour siennois certain (suivi d'un séjour à Orvieto, qui ne paraît pas long, en automne 1425). Une autre possibilité, qui cependant s'impose moins, serait l'exécution du tableau à Sienne, en octobre 1426, époque où Gentile se trouve dans cette ville pour terminer sa *Madone des Notaires* (perdue mais qui était bien différente de notre tableau). Vasari écrit que Gentile a travaillé à Sienne au baptistère de San Giovanni; information qui ne paraît pas exacte et qui, si elle était exacte, semblerait indiquer une fresque plutôt qu'une peinture de chevalet. Aucune mention d'une oeuvre autrefois connue ne correspond à notre tableau<sup>10</sup>. Aucune description non plus d'une chapelle ou d'un retable dédiés aux saints Laurent et Julien qui pourrait s'y rapporter, du moins d'après les recherches que j'ai pu faire jusqu'à présent dans les guides anciens. A en juger par sa composition, si monumentale et si décorative, et par son cadre important, notre tableau était sans doute un retable, mais placé dans un endroit intime, avec peu de recul, car la peinture elle-même n'est pas très grande; l'autel d'une chapelle privée, peut-être.

Nous avons là une oeuvre de l'apogée de l'artiste, où, sans dépasser les limites de l'art courtois, il mêle à celui-ci un lyrisme discret et une gravité qui sont exceptionnels dans cette poétique de contes de fées conçue pour faire rêver les nobles dames. St. Laurent /tavola 3/ nous donne peut-être une idée de la qualité persuasive des portraits que Marc Antonio Michiel a vu, en 1532, dans la maison vénitienne d'Antonio Pasqualino, lesquels étaient également présentés de profil, 'molto vivaci, e sopra tutto finiti, e hanno un lustro come se fusino al oglgio'. Et l'ensemble de la composition est parmi les témoignages les plus clairs du singulier talent de Gentile capable d'unir l'arabesque et le relief, d'équilibrer les masses colorées dans un jeu subtil des valeurs opposées, d'introduire un mouvement musical dans une composition ferme et stable; par dessus tout, de préserver un naturel, une touchante humanité au milieu d'une ambiance de luxe

et d'élégance des plus raffinées. Ainsi, plus que Pisanello, dont les formes sont plus solides mais froidement asservies au rendu véridique, Gentile amena l'art courtois à ses possibilités extrêmes, comme le firent hors l'Italie ses derniers grands représentants qui cherchaient à l'enrichir de valeurs spirituelles: cet ardent rêveur, le Maître de Trebon (Wittengau), ce mystique emporté, le Maître des Heures de Rohan. Gentile, le serein et l'exquis, se contente de nous laisser 'una dolce memoria'.<sup>11</sup>

## NOTES

<sup>1</sup> M. Davies, *Cat. The Earlier Italian Schools, National Gallery, Londres* (1951), p. 13, p. 17 et note 11 à la p. 22.

<sup>2</sup> G. Kaftal, *The Iconography of the Saints in Tuscan Painting* (1952), p. XXII, note 7, p. 1149 note I et p. 1150.

<sup>3</sup> G. Kaftal, *op. cit.*, fig. 689, p. 600, p. 601 note 6. Cet auteur indique (p. 681 note I) que la légende de l'Hospitalier a été également confondue à Florence avec celle de Saint Julien de Macerata.

<sup>4</sup> Je remercie M. Roberto Longhi, qui, ayant lu le manuscrit de cet article, attira mon attention sur ce point. Il m'écrit: 'Ce n'est pas par hasard que dans la deuxième moitié du siècle les deux frères Medici s'appelleront Lorenzo et Giuliano'.

<sup>5</sup> Je remercie en particulier mon collègue du Louvre, M. Jean David-Weill, de son opinion.

<sup>6</sup> Cité par L. Grassi, *Gentile da Fabriano*, Bibl. d'arte Rizzoli (1953), p. 56, pl. 27. Ce petit livre est une excellente étude d'ensemble sur l'artiste.

<sup>7</sup> H. Friedmann, *The Symbolic Goldfinch* (1946). En ce qui concerne l'oiseau blanc en général et la colombe en particulier voir p. 19. Cet auteur constate (p. 87) que Gentile da Fabriano n'est pas au nombre des peintres qui ont traité le motif de l'Enfant à l'oiseau. Notre tableau lui assure cette place. Voir également Dorothy C. Shorr, *The Christ Child in devotional Images in Italy during the XIV-th Century* (1954), p. 102, p. 172-182.

<sup>8</sup> D. C. Shorr, *op. cit.*, p. 174.

<sup>9</sup> Ainsi L. Grassi, *op. laud.*, p. 51.

<sup>10</sup> Voir la liste des œuvres perdues chez L. Grassi, p. 66.

<sup>11</sup> Comme il l'a laissée, selon Vasari, à son élève Jacopo Bellini.

ROBERTO LONGHI

## LE FASI DEL CORREGGIO GIOVINE E L'ESIGENZA DEL SUO VIAGGIO ROMANO

SUL 'Burlington Magazine' dell'Aprile di quest'anno, A. E. Popham, recensendo il mio saggio del 1956 sulla 'Camera di San Paolo', lamenta che, nel tracciare il percorso del Correggio da giovine, io non abbia meglio chiarito le frequenti illusioni ad opere anche ignote di quel tempo dell'artista; e si augura ch'io voglia pur farlo. Sebbene sia chiaro che, per la sua conformazione, il mio saggio non poteva già indugiarsi in un lavoro così specifico e per di più bisognevole di un accompagnamento grafico inadatto all'occasione, il desiderio è giustificato e io mi affretto a soddisfarlo anche se non nella 'full-scale' cui il Popham mi esortava.

E penso che il modo più piano sia riprodurre qui in corsivo la parte del mio saggio relativa a quei problemi, accompagnandola, via via, con una spiegazione più estesa e con l'indispensabile corredo illustrativo. Prendiamoci, così, da pagina 27.

\*

*Giunge però, anche per gli indagatori del 'soggetto interno', il momento di fare il punto dell'opera entro il percorso dell'artista e di qui ricostruire il suo dialogo con gli altri grandi italiani di quegli anni.*

*La collocazione materiale della 'camera' stabilita fermamente dall'Affò tra il 1518 e il '20, e la illuminazione del Mengs ch'essa mostrasse, ancora prima della cupola di San Giovanni, la conoscenza di Roma, riapre infatti, e invincibilmente, la famosa questione dell'eventuale viaggio del Correggio, anche oggi dibattuto, anzi da taluni ostinatamente negato.*

*Nella mancanza di documenti perentori (ché, se non esistono prove letterali del viaggio, neppure le attestazioni in contrario del Vasari e del Landi, verso la metà del Cinquecento, possono essere considerate vero documento, ma semplice accettazione incontrollata di un referto locale, dove non è ragione di vedere più storia che leggenda, per quanto precoce) è chiaro che il quesito va posto in termini più sottili di psicologia artistica individuale, una volta posta di fronte a diverse e incalzanti esigenze culturali.*

Occorre dunque riandare dapprima e più attentamente del solito, le tracce del Correggio giovine per intendere se dal loro svolgersi possa emergere una conclusione di autosufficienza, o non piuttosto il senso di una crisi che provochi la spinta psicologica ad aggiornarsi pienamente sulla ‘maniera moderna’ ch’era quella romana del secondo decennio e di cui non si avevano ‘in Lombardia’ che referti imprecisi. Ed ove tale spinta si dichiari, indurre poi dalle opere di quella maturità che s’inizia proprio nella Camera di San Paolo il recupero ‘interno’ del viaggio romano del Correggio e cioè la sua stessa disposizione mentale di fronte a Roma moderna.

\*

*Di tutto ciò non si vorrebbe, in questa sede, dare più di una indicazione schematica.*

I dati esterni sui primi dieci o quindici anni di attività del Correggio, (nato, come ormai ci si accorda a credere, nel 1489) sono quei pochissimi che tutti sanno: prima opera documentata la pala del San Francesco a Dresda del 1514-15; ultima, la pala d’Albinea del 1517-19. Di qui i dati ‘interni’ che, dalla comune precocità del tirocinio artistico a quei tempi, consentono di ‘seriare’ tra circa i sedici e i trent’anni d’età, i dipinti giovanili del maestro.

In questa serie, su cui molto si indugiarono, e con brillanti successi, studiosi come il Berenson, il Ricci, il Venturi, non è dubbio che, già per l’ordine naturale dei tempi, la precedenza debba toccare alle opere dove più spicchi l’ascendente mantegnesco. Non sappiamo se, come parve al Ricci, occorra farle muovere fin dal 1505-06, per dar tempo al giovane genio emiliano di conoscere addirittura il Mantegna vivo; ma è pur verosimile che, sia la partecipazione del Correggio alla cappella votiva dei Mantegna in Sant’Andrea, sia la sua presenza da solo nei due affreschi dell’atrio della stessa chiesa, possano rientrare nel primo decennio del secolo, quando l’artista non era ancora ventenne. Lo stesso sarà per parecchie altre cose del gruppo che dalla ‘Madonna Barrymore’ alla ‘Santa Caterina’ di Londra, dalla ‘Sacra Conversazione’ Johnson allo ‘Sposalizio’ di Detroit, dalla ‘Madonna fra due angeli’ degli Uffizi allo ‘Sposalizio’ già Frizzoni e alla ‘Giuditta’ di Strasburgo abbisognano certamente di parecchi anni per infine culminare, quanto al formato diminutivo, nella ‘Natività’ Crespi, e per la misura d’altare, nella ‘Madonna del San Francesco’ del 1514-15.

Già qui il Popham mi chiedeva ragguagli sulla ‘Santa Caterina’ di Londra, dubitando persino di un mio scambio con la ben nota Santa Maria Maddalena n. 65120 della National Gallery. Mi affretto a disingannarlo. La ‘Maddalena’

londinese è, a mio vedere, al pari di molte altre, copia antica da un originale perduto intorno al 1518-19 e pertanto non potrebbe tornare a questo punto del discorso. Si allude invece al busto di una 'Santa Caterina' (cm. 0,48 × 0,38 - n. 3118) /tavola 5/, proveniente dal lascito Layard sotto il nome del Garofalo e, più anticamente, nella collezione Costabili. È fra le prime opere dell'artista, certo dopo la Madonna Barrymore e prima della 'Madonna fra due angeli' agli Uffizi. Nulla vieta insomma di situarla ancora nel primo decennio del secolo. Inutile, per altro, nella sempre crescente decadenza metodologica indulgarsi in comparazioni. Per i pochi ancora in grado di condurle, il suggerimento potrà bastare perché facciano rapidamente la strada da soli.

Ma, anche prima, a contatto con la sottile cultura mantegnesca della cappella di Sant'Andrea, il Correggio dovette provarsi in varianti personali. Un ricordo, purtroppo guasto dall'usura del tempo e degli uomini, ne vidi, anni fa, in una tavola della raccolta Bruini di Venezia, che vale egualmente la pena di riprodurre non fosse che per la complessità dell'intrico plastico che fu certo meditato a lungo /tavola 6/.

Alquanto più tardi invece, ecco una 'Madonna del Garofano' (di raccolta privata lombarda), pur essa su tavola /tavola 7/ dove il Bambino cerca di modularsi in modo affine al Francia e al Maineri; mentre, nella pieghettatura in diagonale del vestito della Vergine e nella materia tenera del figlio, il Correggio abbozza pensieri da svolgere meglio negli anni seguenti.

Un diverso aggiornamento del classicismo mantovano è in altra piccola 'Madonna col Bambino' di collezione privata bergamasca /tavola 8/, dove il sistema d'intaglio 'glittico' di ascendenza mantegnesca è da paragonarsi alla 'Santa Caterina' di Londra, mentre il fondo di paese con il castello issato fra boschi a guisa di cespugli ingranditi sembra già denotare una prima cauta delibazione giorgionesca (come del resto è anche nel fondo della tavola di Detroit), e ciò forse per mediazione del Garofalo, con quelle prime sue opere che in 'Officina' (ed. 1956, p. 77-79) mi parve di poter situare tra il '10 e il '12.

Con l'aggiunta di queste inedite esperienze è più agevole ottenere un'idea più chiara sulla prima fase del maestro che, come è noto, si corona nella 'Natività' Crespi e mostra i primi segni di crisi nella 'Madonna' del San Francesco.

E si riprenda infatti il testo del saggio:

In questo suo primo aspetto giovanile il Correggio resta intimamente legato alla disperata ortodossia formale del Mantegna di cui sembra voler soltanto intenerire il durissimo prezioso intaglio. Ciò che avviene colla mediazione di un chiaroscuro più morbido e affondante che senza essere, formalmente, 'leonardesco' come si ama dire (senza pure aver postulato un viaggio a Milano da cui il pittore avrebbe tratto ben altri stimoli), lo è almeno in un senso di suggestione letteraria e sentimentale, di gusto serotino, crepuscolare, o addirittura notturno. L'aspetto totale però, persino nella squisissima 'Natività' Crespi, non sembra voler superare i limiti mentali del secolo precedente, ma soltanto aggraziarli.

Ecco invece nella pala del San Francesco, che già la documentazione del '14-'15 sembra logicamente porre all'estremo del gruppo, quando l'artista toccava ormai i venticinque anni, denunciarci i primi segni di una crisi culturale di non facile esito. Se la impostazione cattedratica della Vergine vi è infatti più mantegnesca che mai, anzi quasi lucidata su un modello di vent'anni prima, com'è la 'Madonna della Vittoria'; se la Santa Caterina poco si distoglie da quel vecchio registro; se il Battista seguita a provarsi, ma sempre per sentito dire, in esperimenti di fumeggiato leonardesco, la base del trono coi putti leziosi e il Mosè pencolante stanno a indicare, com'è stato già detto, un certo accordo con le affettazioni del Costa; ed altro ancora sembrano dirci il Sant'Antonio e il San Francesco e il fondo appannato dalla bambagia di nubi ad accogliere le teste di cherubini. Un desiderio di far più moderno, più fuso, più avvolto, più patetico per accompagnarsi alle novità cinquecentesche. Ma quali?

Se è vero, e pare ormai certo, che la 'Madonna di San Sisto' era già a Piacenza dal 1513 c'è da chiedersi, ed è già stato chiesto, se il Correggio non la visitasse; e, soggiungerei, proprio al punto di questa crisi. Ma se così fosse, il senso evasivo del ricordo, l'incertezza del consenso, starebbero però a dimostrare quanto fosse arduo per il Correggio intenderla pienamente; o altrimenti che come stimolo ad apprendere anche il resto del discorso.

In ogni caso proprio tali prime avisaglie di crisi, accettabili per il 1514-15, indicano che soltanto da questo punto può muoversi quel secondo gruppo di opere che fin qui la critica ha confusamente accavallato e confuso col primo.

Per indicare il punto della contraddizione insuperabile: ecco un dipinto come l'*'Adorazione dei Magi'* di Brera posto comunemente in contiguità stretta con la 'Natività' Crespi e magari anche prima di essa; senza darsi un pensiero di chiarire il contrasto evidente tra le due opere (non fosse che per sventare la replicata insorgenza dei tentativi di togliere addirittura dal catalogo del Correggio gran parte di codeste opere giovanili).

Oggi non è difficile, a chi riveda accanto i due dipinti, avvertire che mentre la 'Natività' Crespi [tavola 9] è pur sempre un calcolatissimo preparato plastico mantegnesco, soltanto immerso nell'infusione dell'acido chiaroscurale di estrazione leonardesca, l' 'Adorazione dei Magi' [tavola 10] ci trasporta inattesamente nell'inedito capriccio di una composizione aggridata e giostrante, dove le figure, leziosamente svincolate, si parano in una gamma capillare e iridescente di induzione veneta, ma quale poteva mediarsi per la via di Ferrara.

Con questo non si pretende che i due quadri abbiano ad essere molto discosti tra loro nel tempo materiale; ma che lo sono però nel tempo mentale, particolarmente mutevole in momenti di crisi. E perché s'è visto come la crisi si accennasse al concludersi del tempo più strettamente mantegnesco, la cui precedenza non può essere revocata in dubbio, sembra ragionevole vederne il primo, e probabilmente improvviso, scioglimento nell' 'Adorazione dei Magi'. Essa diviene allora un paradigma di quel secondo e diverso aspetto giovanile che si concluderà entro pochi anni nella 'Madonna di Albinea'.

La vecchia ostinazione del Morelli che ammassava alla rinfusa tutta la produzione giovanile del Correggio all'insegna di Ferrara, del Dosso soprattutto, non può chiarirsi che dalla distinzione dei due aspetti del Correggio giovine, dei quali il secondo soltanto si reclama a Ferrara, ma ora in buon accordo con la revisione, già eseguita, dei tempi di un Dosso più recente di quanto si credeva e apparso a Ferrara soltanto nel pieno del secondo decennio.

Che cosa significava per il Correggio, la nuova alleanza? Significava abbandonare in tronco il classicismo archeologizzante del Mantegna e aggregarsi, *primus inter pares*, a quel precoce 'protomanierismo' regionale le cui varianti di persona recano nomi in prevalenza emiliani: a Bologna l'Aspertini, a Mantova il Leonbruno, a Ferrara il Mazzolino e il Mainieri, il Garofalo e il Dosso giovani; quando non si voglia allungare la mira per includervi anche il Lotto dei primi anni bergamaschi o, a Siena, quelle prime cose del Beccafumi i cui riflessi forse non tardarono a conoscersi in Parma col ritorno (la cui data è purtroppo ancora indecisa) dell'esule Anselmi.

Anche di questo secondo aspetto del Correggio giovine — tra l' 'Adorazione dei Magi' e la 'Madonna d' Albinea' — non si può dare qui più di una traccia, che soltanto uno studio speciale potrà approfondire ed ampliare con aggiunte di sicuro rilievo.

Ma chi trascorra anche lievemente, però sempre in serie, attraverso i numeri più noti (o più reperibili) del gruppo oltre i due principali, dalla Madonna di Hellbrunn al Sant' Antonio abate e alla Zingarella di Napoli, alla pala dei Quattro Santi a New York, al Cristo giovine di Lord Kinnaird, alla Madonna Bolognini, al ritratto di gentil-

*donna già Yussupov, al San Gerolamo di Madrid, al Congedo Benson, alla Madonna Càmpori, non tarderà a intenderne la portata che, detta in breve, sarebbe questa.*

\*

Come si vede, in questa seconda fase del maestro, una volta distinta dalla precedente, io non citavo che pochissime opere, in gran parte ben note, ove se ne tolga il 'Cristo giovine' già Kinnaird (oggi Kress) e il ritratto di 'gentildonna' già Yussupov, oggi all'Eremitaggio di Leningrado. E furono questi i due nuovi numeri che mi limitai a presentare nel congresso parmense del 1935 in una breve comunicazione ricordata a pag. 38 del volume relativo, ma non pubblicata in esteso; e, forse per questo, sfuggita al Popham.

Potrei così limitarmi a produrre quelle due opere soltanto; ma perché ho detto nel testo che ancor altro è da aggiungere per il chiarimento di questo secondo tratto, lo farò qui, concisamente.

Vorrei però, a proposito dell' 'Adorazione' di Brera, sciogliere prima il senso che, nell'elenco dei 'protomanieristi', ha l'accenno ellittico ai nomi del Beccafumi e dell'Anselmi. Mi sono tante volte domandato se quel dipinto, a parte le tangenze ferraresi (Dosso e Garofalo), non ne mostri altre che riguardino Siena. In confronto ai puttini calibrati e mantegneschi della 'Natività' Crespi, questi che si divincolano in ascesa sul fusto della colonna a destra della Vergine sono bensì manieristici, ma dell'accezione senese che prende il via dal Beccafumi.

Nessuno ha mai rilevato, ch'io sappia, quanto anticipatamente correggesco sarebbe il fondo agitato /tavole 11, 12/ del 'San Paolo in cattedra' del Beccafumi ove fosse davvero, come si assume comunemente, del 1515 e cioè contemporaneo alla pala del San Francesco dove il Correggio è ancora in essenza un mantegnesco. Ma anche se il quadro senese fosse alquanto più tardo non è dubbio, sebbene ancora inosservato, che il Beccafumi vi preluda, e proprio nella capziosità del tono sentimentale, addirittura il Martirio di San Placido e Santa Flavia che il Correggio dipinse tra il '22 e il '24. Arduo dire come si verificasse la singolare tangenza. Ho già suggerito altra volta che il tramite ne potrebbe essere stato l'Anselmi, la data del cui ritorno a Parma (dopo l'esilio della famiglia in Toscana) non è ancor nota, e potrebb'essere anche di parecchio anteriore al 1520, che è la prima sicura citazione parmense di un pittore che anche il Vasari poneva

tra i primi del tempo. È un argomento che ho già indicato come rilevante per il crescere del Parmigianino (e il Quintavalle nella sua monografia ne ha tratto giustamente partito) ma non è detto non possa tornare utile anche per il primo tempo del Correggio. Un'assidua ricerca da parte di qualche giovine di buona voglia potrà precisarlo, magari limitandolo. E l'Anselmi ne merita il conto.

Per venire ora agli altri ampliamenti possibili nella seconda tratta giovanile, vediamo di seriare qualche numero dove, invece che sui primi referti senesi, il Correggio sembra insistere sulle soluzioni veneto-ferraresi, sciogliendo i particolari micrografici di fonte mantegnesca in una fluidità più cantabile, più ventilata, di lontananze boschive, di castella e di ville quasi friulane.

Già il Ricci pubblicò, però antedatandola troppo, sul 1508, la pala Orombelli-Barbò (ascendenza mantegnesca in soluzione cromatica giorgionesca) e (a tavola XXIV del suo libro) quella di raccolta privata svizzera indicatagli dal Venturi; e il Forcella vi aggiunse, purtroppo senza riscuotere il giusto consenso, il piccolo 'Presepio' della collezione Horne. Ma si può anche andare oltre su questa via che è, probabilmente, la buona.

Un 'Presepio' /tavola 13/, di collezione privata lombarda (cm. 32 × 53) si richiama alla struttura ferrarese quattrocentesca dell'argomento, mentre il Sant'Antonio da Padova a sinistra sembra costeggiare il giovine Garofalo e, sulla destra, il San Giuseppe può svolgere in contrappunto manieristico il motivo dello stesso santo nella 'Natività' Crespi. Tutto insomma allude a repertini e precisi contatti del Correggio con Ferrara.

Un altro 'Presepio' (su tela di cm. 72 × 98 /tavola 14/ già nella raccolta di Padre Rossi a Roma) accompagnato dalle due figure di Sant'Agnese e Santa Barbara che una volta la fiancheggiavano separatamente a guisa di trittico, rientra nello stesso gruppo, tante sono le frasi che legano con la 'Madonna' di Hellbrunn, col 'Presepio' Horne e persino, in anticipo, con le Sante di Albinea.

Una tavoletta (di cm. 49 × 38) di collezione privata fiorentina con l' 'Assunzione di Santa Maria Egiziaca' /tavola 15/, di un impianto quasi umbreggiante nella protagonista, ma, si direbbe per il tramite dell'anonimo ferrarese che ha preso nome da questo particolare soggetto, si rammodernava qui per via degli angeli dalle ali aguzze che sollevano la santa su dalla romantica valletta dossesca con la fiam-

mata di stoppie sotto il castello a destra e, a sinistra, chiusa dal costone col grande albero stormente.

Una grande pala (di m. 1,94 × 1,63) oggi in una collezione privata di Brescia /tavole 16, 17/ e figurante ‘Sant’Elena con la croce fra i Santi Sebastiano, Gerolamo, Domenico, Pietro Martire’, tutti ‘stanti’ dinnanzi a un paesaggio sconvolto, ventilato da flabelli di fronde inchinevoli, coronato di romantici borghi turriti, conviene anch’esso per mille vie con le opere or ora succintamente prodotte, sebbene un certo ascendente del Costa mantovano e, invece, una discendenza, palese nel quadro anonimo nella Chiesa di San Martino, sembrino indicare per l’opera una originaria collocazione mantovana piuttosto che ferrarese.

Non voglio a questo punto tacere che l’inserimento di tutto questo gruppo o sottogruppo, di per sé coerente e legatissimo, nel contesto del secondo tempo del Correggio giovine — tra la pala di Dresda e quella d’Albinea — rileva una qualche difficoltà di percorso. Ho già detto sorprendente che il Correggio vi trascuri ormai ogni micrografica sottilghezza, mentre in un altro gruppo di opere, pur esse posteriori al ’15, non manca di rammentarsene, sia pure più in largo, dalla pala dei ‘quattro Santi’, alla ‘Madonna Bolognini’, alla ‘Zingarella’ e ad altre cose che fra poco vedremo. Ma obbiettiamo subito che la separazione di tale primo sottogruppo dal contesto generale del Correggio coinvolgerebbe anche la esclusione dell’‘Adorazione dei Magi’ di Brera: che è impresa disperata sebbene più volte intrapresa dallo Schmidt al Hagen al Van den Bercken. La presunzione di creare accanto al Correggio giovine una specie di suo sosia che gli sarebbe stato ai panni prima ancora ch’egli si facesse luce mi par destinata allo scacco. Nel quadrilatero Parma Mantova Ferrara Bologna, le piccole ma intense capitali del gusto che attorniavano la patria dell’artista, non ci è dato incontrare una tale persona, in quanto distinta dal Correggio. Mantova e Ferrara si affacciano con più insistenza in talune di codeste opere e le lacune documentarie dei documenti correggesi tra il ’15 e il ’18 non ci vietano di ritenere che proprio in quei centri il Correggio alternasse i suoi viaggi di cognizione e di aggiornamento. L’eliminazione di certe insistenze grafiche (Mantova) in favore di una maggior fluidità di materia cromatica (Ferrara) che non comporta indugi descrittivi sul particolare e semmai li trasforma in un ritmo più generico di andatura ‘protomanieristica’; sarebbe dunque il prodotto dell’alternativa culturale di un

giovine in crisi di crescenza e non segno di una diversa persona. La qualità stessa delle cose esaminate ci consiglia a concludere in questo senso, giusta il quale il secondo sottogruppo sarebbe già una sintesi 'protomanieristica' degli elementi, un po' disgiunti, del primo.

E vediamo, infatti. Già ai tempi di crisi della pala del San Francesco, o subito dopo, il Correggio aveva cautamente esperito innesti luministici e di lieve 'sbilancio' plastico in un'opera oggi dimenticata ma che fu a lungo celebre in Casa Rospigliosi a Roma sotto il nome di Leonardo. È questa mezza figura /tavola 18/, oggi in raccolta bolognese, creduta di San Giovanni Evangelista ma forse di Cristo giovine (o di Davide, se regge aperto il libro alla completa trascrizione del Salmo davidico CX).

L'agevolezza con cui l'opera intavola alla pari il colloquio con i maggiori esempi contemporanei — da Leonardo, a Raffaello — e, nello stesso tempo, vi interviene con apporti individuali basta a designare la situazione dell'unico Correggio. In confronto all'assialità mantegnesca, leonardesca, raffaellesca la lieve spostatura nella testa oscillante, lo scivolare della spalla destra, pure sorretta dal pieghettato mantovano della manica a elastico e dalla partitura a verticali del libro, già alludono all'estetica 'policentrica' del Correggio commentata e sorretta dalla mobilità luministica che già dà il suo primo incunabolo nella mano a trattenere il libro: sforata di luce sotto il polso, mentre l'indice si leva a ritrovare una zona d'ombra vagante.

Due o tre anni dopo e forse al tempo dei 'Quattro Santi' di New York il Correggio ritentò un soggetto simile, o forse il medesimo, nel 'Cristo giovine' oggi nella raccolta Kress a New York /tavola 19/. Quando lo riconobbi come Correggio, nel 1929, nella raccolta di Lord Kinnaid a Rossie Priory, Inchturec, esso recava l'attribuzione inspiegabile del Berenson a Leonardo da Pistoja. La mia rettifica venne subito accolta dal Ricci nel suo libro del 1930 e nel 1935 vi insistetti in una breve comunicazione al Congresso correggesco di Parma; più tardi, e ormai col giusto nome, il quadro venne anche riprodotto nel catalogo di una esposizione tenuta dal Colnaghi a Londra nel 1947.

Nell'opera mirabile dove i colori di rubino e di smeraldo emergono dal fumeggiato con l'incorruibilità di gemme traslucide è soltanto per più sottigliezza intellettualistica che la testa ritorna a una 'assialità' quasi ossessiva; un mero pretesto insomma per aggirare poi tutto il busto in un ritmo

elicoidale, vitineo che le mani commentano con l'inversione della posa, e cui è di supporto la profondità contratta del libro sacro: colto in uno scorcio così intenso da ridursi a parere un album... di musica romantica.

Un più acuto svolgersi del ritmo in tralice per una composizione mobile il Correggio riesce ad esprimere poco dopo non solo in rappresentazioni più complesse come la 'Madonna Bolognini' oggi al Museo Civico di Milano ma persino nell'ambito del ritratto. E qui viene in campo /tavole 20, 21/ l'effigie di 'gentildonna' già Yussupov oggi all'Eremaggio di Leningrado anch'essa discussa al Congresso del 1935, ma su cui il Popham mi incitava a una più ampia giustificazione. Ed è certo che vale la pena di rintracciare la vicenda di un ritratto che, fra quelli del primo ventennio in Italia, non trova paragoni convenienti (e sia pure per opposizione) fuori che nella 'Gioconda', nella 'Donna velata' o nella 'Violante'; Leonardo, Raffaello, Tiziano, niente di meno.

Nel libro dedicato all'esposizione pietroburghese del 1909, stampato nel 1910 dal Van Oest di Bruxelles, il Barone di Liphart, riproducendo il dipinto, lo commentava a pag. 37-38 accogliendone l'attribuzione al Lotto allora proposta da Alexandre Benois; e, di fronte alla scritta cubitale incisa di sbieco sul tronco a sinistra: ANTON. LAET., svagava nell'interrogazione romantica: 'Quel est cet Antoine dont la dame fait la joie?'. Vero è che anche senza firma — perchè di firma esplicita si tratta — il dipinto sarebbe presto o tardi rivolato in seno al suo proprio autore, ma è pur giusto rammentare che mentre nel 1515 il Correggio firmava ancora 'Antonius de Alegris' la pala di Dresda, nel 1519 firma, latinizzando, 'Antonius Laetus' la pala di Albinea; e il cognome così latinizzato si ripete nei documenti del '21 e del '22.

Spiace che nel 1929 Adolfo Venturi, senza far cenno alcuno della firma, riprendesse l'attribuzione al Lotto nella sua *Storia dell'Arte* (IX, 4º, p. 46-47), vedendovi anzi il momento più palmesco dell'artista; ma è doveroso rilevare che tutti i monografisti del Lotto hanno preferito ignorare la designazione.

Occorreva però rettificarla col riportar l'opera al Correggio e già nella mia comunicazione del '35 mi provai a farlo rilevando che, nell'ambito della grande ritrattistica cinquecentesca, una struttura non già ostensivamente plastica o cromatica, come a Roma e a Venezia, ma svolta in

una diagonale mobile, che dal paesaggio balza alla quinta arborea e da questa si propaga e fluttua nella figura, è già definizione da non convenire che al Correggio.

Quanto al soggetto del quadro, s'è detto ritratto di 'gentildonna' e qui si può anche soggiungere 'illustre' perché non è dubbio si trattì di persona d'alto rango, sebbene l'identificazione ne sia ardua. Ma un suggerimento è possibile. Il fatto che la dama sia in panni bruni e regga la tazza di nepente che dà l'oblio del dolore; che, per giunta, dalla catenella d'oro penda non un gioiello ma uno scapolare, e che sulla veste trascorra ondulando un cordiglio di terziaria francescana, potrebbe render lecita la supposizione che qui il Correggio ritragga la Signora della sua città, Veronica Gambara, subito dopo la morte del marito Conte Gilberto, che, come attesta il maggiore erudito dell'argomento, Riccardo Finzi, è del 26 Agosto 1518. Pur vero che, secondo le nostre induzioni, il Correggio si trovava in quei mesi a Roma; ma, tornato in patria per l'inverno 1518-19 avrebbe potuto ben accudire a quest'opera mentre attendeva a concludere anche la Madonna d'Albinea. Lo stile non contrasta a tale consecuzione, mentre parrebbe opporsi l'aspetto del modello che, lì per lì, sembrerebbe denunciare qualche anno in meno dei trentadue che contava alla data prescelta. Ma è noto come, nell'ambito della ritrattistica, vi siano sempre ragioni a sufficienza per una cotale infedeltà segnaletica; proviamoci a rettificarla e poi a sorreggerla rilevando che il grande albero d'alloro che si dirama attorno alla figura sarebbe un'allusione appropriata all'attività poetica di Veronica Gambara. Però, non vorrei insistere oltre.

## \*

Così ampliata la conoscenza della seconda fase del Correggio giovine, si può ritornare al testo del saggio al punto in cui ci si prova ad intenderne la portata e a indurne la immediata esigenza di un viaggio romano; nel quale, sempre seguendo il testo, ma corroborandolo di illustrazioni, ci proveremo ad accompagnare l'artista.

## \*

*Tra il 1515 e il 1518 il Correggio, non ancora bene edotto della lingua illustre di Roma (la 'Santa Cecilia' di Raffaello sopraggiunta a Bologna era un quadro anche meno istruttivo della Madonna di San Sisto) e stimolato dalle più eccentriche novità regionali, accanta il vecchio intaglio classicistico, anzi neoclassico, del Mantegna*

e si prova pericolosamente in una sua propria e prematura ‘maniera’ che, per difettosa conoscenza di modelli classici da alterare (e cioè, per citare le stupende definizioni del Vasari: ‘nella regola una licentia che non essendo di regola, fusse ordinata nella regola’, ovvero ‘nelle misure... una grazia che eccedesse la misura’), rischia di condurlo ai limiti dell’ornamentale. Quando si guardi alla ‘Madonna’ dei Magi o a quella di Albinea, ridotte entrambe a una semplice iniziale, a una ‘S’ quasi neogotica, si potrà presumere che il genio del Correggio non tardasse ad avvertire l’imminente precipizio; ed è al punto di questa nuova crisi che lo stimolo a documentarsi pienamente sulla maniera moderna risorge più pressante e costringe l’artista, ‘ancorché fosse tardi’, al viaggio romano.

Il primo frutto del viaggio, subito dopo il ritorno, fu il recupero della vera classicità, la purezza quasi d’antica Grecia della Camera di San Paolo,

\*

Attraverso i nuovi argomenti siamo così giunti a dichiarare sinceramente il nostro partito circa il grave, ostinato interrogativo.

E s’era anche fatto cenno a suo tempo che il racconto Vasariano, negativo su questo punto, poteva ben essere il riflesso, fin troppo volenterosamente accolto, di una tenera inclinazione provinciale, sempre disposta a credere ai miracoli e qui per esempio alla partenogenesi di un genio così eccezionale.

È chiaro che la supposta segregazione regionale del Correggio veniva fin troppo bene incontro al desiderio del Vasari di limitare l’artista settentrionale. Ma come non avvertire la contraddizione in cui egli subito si avvolgeva dichiarando in pari tempo che il Correggio era stato il primo in Lombardia a ‘cominciar cose della maniera moderna’? E che cos’era per il Vasari la ‘maniera moderna’ se non la grande cultura fiorentino-romana del secondo decennio? Si ritoglieva così con una mano ciò che s’era dato con l’altra; e dopo aver fatto pienamente partecipare il Correggio di quella cultura gli si negava la possibilità di averla conosciuta alla radice.

Da quando si affacciò, sulla fine del Seicento (*De Piles*) il problema dei rapporti del Correggio con Roma e cioè il quesito stesso del viaggio romano (e tacendo le scandalose asserzioni di Padre Resta), le parole più savie in argomento, e che ancora giova rileggere e far nostre, saranno sempre quelle scritte dal gran critico che fu il Mengs, verso il 1765: ‘Dirò dunque, che credo che il Coreggio’ ‘venisse... a Roma; che vedesse e studiasse le opere di Raffaello,’ ‘ma molto più quelle di Michelangelo: essendo però di un genio’ ‘modesto, indagatore della perfezione dell’arte, non cercasse né le’ ‘compagnie, né di farsi conoscere fra gli altri pittori, né di soggettarsi’

*'ad un solo stile; e che cavasse piuttosto il bello da ognuno, che farsi' imitatore di un solo'.*

*'Mi si risponderà, che non si sa, che il Coreggio mai sia stato' a Roma: ma ciò non giova per dimostrare che effettivamente egli' non ci venisse; poiché non di rado succede, che degli uomini non' si sa che cosa abbiano fatto finché non si sono resi illustri; e in' generale si tiene solamente notizia di quei pittori che hanno operato' in Roma e non di quelli che solo come forestieri ci sono stati per' poco tempo e solamente per istudiarci. Potrebbe dunque essere' stato di questo numero il Coreggio'.*

Sarebbe ingiusto tacere che queste pacate considerazioni furono cautamente smorzate o addirittura messe in forse da uomini come un Tiraboschi, un Affò, un Lanzi stesso; il quale, tra le altre eleganti riserve, rammentava che talora *'i sommi uomini, senza l'uno saper dell'altro, han calcato le stesse orme, et quadam ingenii divinitate, come Tullio si esprime, in eadem vestigia incurrerunt'*. Non si accorgeva il Lanzi di sacrificare a una mitologia antica quanto il mondo antico, e rinverdita nel rinascimento, il *'divismo'* dell'ingegno poi promosso a *'genio'* dal romanticismo.

Solo chi nutre un penetrante rispetto per l'individualità dell'artista, sa che cosa pensare di questo. E per poco che si addentri nella ricerca dei moventi ed avverta dall'interno mutazioni o rifusioni di lingua e di stile trova ch'esse non si ragionano che in termini di consenso culturale, in contatti e in incontri di presenza. E proprio ieri uno storico dell'arte citava, contro quella ostinata mitologia, l'insofferenza sarcastica del Goethe: *'Si crede di lodar l'artista dicendo: ha cavato tutto da sé. Ah se mi fosse concesso di non dover mai più ascoltare simili sciocchezze!... Il cosiddetto cavar-tutto-da-sé produce di solito soltanto falsi originali oppure manieristi'*.

È una massima memorabile che, nel campo dell'arte, può rinforzarsi anche rammentando una esigenza particolare che non ha luogo in letteratura. Un letterato romano sul 1520 non aveva bisogno di andare a Ferrara per leggere l'Ariosto; ma ad un pittore ferrarese (e ariostesco!) come il Dosso il viaggio di Roma era indispensabile per leggere Raffaello e Michelangelo. Non si vede perché la stessa esigenza non dovesse valere anche per il Correggio; anzi con tanta più forza di quanto più alta era la mira. Oppure si continui a negarlo, se si vuol far del Correggio un provinciale di bell'ingegno.

Giovi anche soggiungere che le surriferite ipotesi del Mengs vanno d'accordo con quel che di più verosimile traspariva dalla tradizione: la tradizione di un Correggio ombroso e introverso, poco sollecito della propria fama, cresciuta infatti così lentamente. Il Correggio sarebbe dunque venuto a Roma in incognito.

Ma quando precisamente? I documenti locali non contrastano

punto alla verosimiglianza di un viaggio poco prima dei lavori di San Paolo; anzi lasciano in bianco, con bella opportunità, i mesi che corrono tra la metà del Marzo 1518 e il Gennajo 1519. È quando si rammenti che la Madonna d'Albinea, e cioè l'opera che raffigura l'apice della 'maniera ornamentale' era già stata pensata e disposta fin dal Maggio 1517 (anche se non fu finita di saldare che nel '19); e si mediti sul netto distacco che in confronto ad essa è segnato dalla nuovissima grecità della Camera di San Paolo, torna quasi inevitabile suggerire che il Correggio vi abbia atteso subito dopo il ritorno dal viaggio del 1518 e precisamente in quel tratto, tra il Febbrajo e il Settembre 1519, in cui i documenti della città natale, nuovamente tacciono. V'è così luogo di lasciare all'artista anche la pausa di meditazione necessaria ad approntarsi alla più grande impresa della Cupola di San Giovanni Evangelista, cominciata nell'estate del 1520.

## \*

A immaginare il Correggio a Roma nel corso dell'anno 1518, l'impegno del critico vorrebbe esser quello di saperlo accompagnare e quasi trasferirsi continuamente nell'occhio ansioso e meditabondo del 'genio lombardo' che, si rammenti, vi giunge, per dir così, nella maturità della giovinezza, sui suoi ventinove anni.

Non dunque per copiare e fare esercizi di grammatica elementare come un apprendista adolescente, ma ormai in grado di intendere dall'interno il costrutto della lingua illustre. Non più soltanto i pochi reperti contraddittori giunti di straforo in Emilia, ma egli ha ora a sua disposizione, per non dir altro, i testi completi delle 'Stanze' e della 'Sistina'.

E, prima ancora, se si ripensi alla cultura già propria del giovane artista fin dai tempi di Mantova e di Ferrara, io non vorrei opporre neanche a chi volesse far cominciare le giornate romane dell'artista con qualche visita di omaggio retrospettivo.

Sui primi del Settecento, Benedetto Luti giurava, per esempio, che il Correggio dovesse aver visto, ai Santi Apostoli, l'abside di Melozzo ch'era un bramantesco forlivese. Può darsi. E, del pari, non è inverosimile una visita alla cupoletta che il suo primo mentore Mantegna aveva affrescata in Vaticano, nel 1490, entro la cappella di Innocenzo VIII. L'opera è perduta, ma la descrizione che ne diede lo Chattard sul finire del '700, dicendola 'ornata... di molti tondi, uno con l'altro collegati a guisa di ingraticolato, interrotto da quindici putti, che sostengono alcuni festoni; quali tutti assieme vanno a reggere un ornamento situato nella cima di esso, dentro di cui vedesi espressa l'arme di Innocenzo', non sembra trascurabile in vista della prossima partitura della Camera di San Paolo.

Ma, ripetiamo, il Correggio non era venuto per codeste rica-

pitolazioni. E per comprendere il suo passo sospeso di fronte alle Stanze e alla Sistina, si rifletta ch'egli non aveva mai visto nulla di simile in fatto di decorazione parietale e che i suoi ricordi più freschi eran quelli della 'Camera degli Sposi' e della Cappella Garganelli a Bologna: cose antiche ormai per potersi prestare a un paragone. Questa era, invece, l'Antologia Romana!

Di Raffaello intanto egli intese a volo l'arco sovrano del colloquio morale sul palcoscenico della Disputa; il convegno dell'antica nobiltà intellettuale nella 'Scuola d'Atene', il discorso soluto degli 'Atti degli Apostoli'.

Ma il dialogo non sarà stato talvolta senza polemica, da parte del Correggio. C'era per esempio nelle Stanze di che dibattere sul problema illusionistico. Dalla Stanza della Segnatura, ancora planimetrica ad onta della scenica finzione bramantesca della Scuola d'Atene, il Correggio colse il crescere di codesta illusione nei sottarchi della stanza dell'Eliodoro, già più profondi e ormai attraversati in basso dall'ombra, fino al congegno più complesso della 'Messa di Bolsena' e della 'Liberazione di San Pietro dal carcere' con il famoso accozzo delle tre luci.

Ma come poi consentire alla rigorosa riserva Raffaellesca nel trattare la volta quale puro partimento architettonico, soltanto arricchito di decorazioni, nella Stanza della Segnatura? O come rivestitura di arazzi a tiranti nella Stanza dell'Eliodoro? Non dubito che il Correggio, amante dell'illusione totale, si avvedesse che Raffaello stesso aveva poi ripensato il problema nella cupoletta della Cappella Chigiana a Santa Maria del Popolo, che, pure spartita fermamente dai fascioni montanti, trattava nuovi effetti di 'sottinsù'. E mi sentirei di proporre che di quella cappella gli garbassero anche le invenzioni raffaellesche (e stavo per dir correggesche) dello scultore Lorenzetto, se le vide nello studio dell'artista a Macel de' Corvi.

V'era poi in Raffaello il problema del tessuto plastico con cui rendere la sua classica verità: prima col tramato d'origine umbra della Disputa (che ritorna negli Amori della Camera di San Paolo), poi con l'impasto più tenero e ricco di certe parti 'subsecivae' della Scuola d'Atene; o più acceso e gagliardo nei putti delle 'Virtù del Giudice' [tavola 22] e della 'Galatea'; o più fuso e proprio già corregesco, nel 'putto' che oggi è a San Luca [tavola 23].

Proprio su queste parti meno appariscenti io vedo appuntarsi la studiosa attenzione del Correggio. Non è arbitrio critico chiamare prodromi diretti della Camera di San Paolo, le finti statue e i finti altorilievi, quasi di cera fumante, nell'aula bramantesca della 'Scuola d'Atene' [tavole 24, 25] e le 'scene antiche' nell'alto zoccolo decorativo sottostante al Parnaso.

E, per converso, vedo il Correggio trascurare polemicamente, salvo

che per qualche brano più elegante, la ‘Stanza dell’Incendio’; non curarsi neppur di vedere i nuovi lavori in corso nella ‘Sala di Psiche’ alla Farnesina e preferire gli incontri con la ‘Madonna di Foligno’ all’Aracoeli, con la Madonna ‘della Seggiola’ e ‘della Tenda’ o con quella ‘Santa Margherita’ che, nella ricchezza dell’involucro chiaroscurale, nella trasfusione ombrosa tra figura e paese sembra quasi eseguita alla sua presenza (un episodio adatto per un quadro di Ingres...).

Inutile pretendere, insomma, dall’indole tenerissima del Correggio un consenso a quelle parti di Raffaello che toccano della selezione severa e sovrana dei grandi sentimenti, attraverso la sbaratura ‘statuina’ dei gesti che, impietrati, vi corrispondono; quel senso diffuso di imperiosa romanità che converte in un ‘Tu regere imperio’ anche il ‘Pasce oves meas’. Non per nulla il Correggio parve già al Winckelmann e al Mengs piuttosto ‘greco’ che ‘romano’.

In questa muta polemica del Correggio con Raffaello, alla sua esigenza subbiettiva di una univoca inclinazione sentimentale, più soccorsero invece, per quanto l’affermazione possa sorprendere, gli alterni colloqui con Michelangelo, l’altro grande dell’Antologia Romana.

E lasciamo anche da parte quel molto d’illusione che Michelangelo, sia pure difficoltandola, e a controsenso, aveva rovesciato nella volta della Sistina, sebbene il Correggio non mancasse di appuntarsene nella memoria talune invenzioni e finezze marginali: i fregi a teschi d’ariete, le ghiere a valve di conchiglia e cose simili. Ciò che lo interessava, come pegno di liberazione subbiettiva, era proprio l’inclinazione univoca del sentimento o addirittura del senso, quell’eternamente virile discordato eroismo.

Proprio dalla continuità, sempre più intensamente indicata, di quel mobile e prensile contorno, intese il Correggio la facoltà di liberare il proprio temperamento introverso, di subbiettivare la propria inclinazione profonda, ch’era per l’altro aspetto sessuale (e, perché non dirlo, sessuale) dell’umanità; un succube quasi femineo abbandono di fronte alla virile aggressività di Michelangelo. Invece di quella energia rampante e gonfiante, di quella ‘convessa’ tumidezza, una propria ‘grazia’ retrattile e ‘concava’ (come annotava stupendamente il Mengs).

Questa specie di rapporto ‘complementare’ tra Michelangelo e il Correggio, fu avvertita severamente dal Burckhardt, giusto un secolo fa, quando trovava adatta per quei soli due casi, la definizione, e diciam pure la sentenza di ‘fascino demonico’; definizione valida anche oggi, purché, sfrondata dall’alto moralismo borghese del Burckhardt, la si adotti come storico-critico consenso alla disposizione mentale dei due grandi ‘libertini’ (intesa la parola nella sua prima e calzante accezione) del nostro Cinquecento.

L'intima collusione sentimentale tra Michelangelo e il Correggio ('Correggio c'est ma femme!' avrebbe potuto esclamare Michelangelo come Picasso di un suo strenuo fiancheggiatore), potrà essere chiarita anche più addentro quando si avverta alle inevitabili, ma pure evidenti trasposizioni: le coppie di fanciulli prevaricanti del primo che diventano, nel secondo, di una smaliziatailarità; le lunette ombrose [tavola 26] degli 'Antenati' (quante 'Zingarelle' son già lassù) e i putti reggi-cartella [tavola 27] donde il Correggio, con intenerita agevolezza, trasse quel genere di 'comico' che il Winckelmann fu il primo a riconoscergli; in altri casi non essendo neppur bisogno di trasporre: Michelangelo stesso aveva indicato la possibilità di metamorfosi della sua consueta potenza innervante in una tenerezza snervante, nell'estasi dissennata e carnale del 'Giona' [tavola 28]; o della sua prevalente aridezza, e quasi siccità plastica di 'prima del diluvio', nell'aria violetta della 'Separazione della luce dalle tenebre' [tavola 29] che fu, predestinatamente, il più costante soggetto interiore del Correggio illusionista, dalla 'Notte' al 'Giorno': uno scioglimento cosmico pronto ad avvolgere le sue presenze paniche di quell'afflato sovrumanico che il grande Mengs, nella sua penetrante fra-seologia formalistica, seppe chiamare 'bellezza ideale del chiaroscuro'.

Non si conosce fino ad oggi neppure un disegno del taccuino romano del Correggio e dubito che mai si troverà, per la particolare conformazione mnemonica del genio emiliano che di taccuini, probabilmente, non bisognava. Ma qualche fiducia si può forse riporre in questa rievocazione immaginaria delle sue letture romane, dopo aver rilevato che alcune di esse il Correggio sembra rimormorare a suo modo fin dalla Camera di San Paolo.

## \*

Rientravvi ancora una volta col pittore 'retour de Rome' non corriamo però a credere ch'egli lasciasse cadere ad un tratto tutti i segni della sua cultura anteriore; in particolare, come più sottile, quella mantovana.

I taglienti recuperi archeologici del Mantegna gli riapparvero a buona ragione ancora più stimolanti delle rievocazioni ornamentali delle 'grotte romane' che proprio ai giorni del suo viaggio andavano rifiorendo nelle 'Logge' ch'egli forse non chiese neppur di vedere.

In confronto ad esse, le lunette di San Paolo, con la lunga serie plastica delle antichità in cera violetta, è ancora una collezione mantegnesca rianimatasì in carne greca per la morbida illusione della luce sfiorante dal basso in alto; quasi che, attraverso il più antico Mantegna, il Correggio si lusingasse di poter meglio comunicare con la Grecia, più veramente antica della Roma vagheggiata da Raffaello. Proprio nel caso delle 'Tre Grazie', solitamente col-

legate con il noto esempio raffaellesco, il Correggio le modella in un'armatura di volumi più arcaici e, diremmo, policletei, di ascendenza mantovana (si riguardi, ad esempio, il Bambino della 'Sacra Conversazione' di Boston, dove quasi diresti che il Mantegna ultimo avesse confidato l'esecuzione al giovanissimo emiliano). Ma si vegga poi come, da quei volumi, sciolga chiome così folte e ondose che la scultura non riuscì ad immaginarne di simili prima del Bernini.

In confronto a questo pezzo arcaico da collezione, le altre cere delle lunette parlano un linguaggio classico più moderno, dove ha già operato, come s'era previsto, lo studio di certe zone marginali delle Stanze: l'*'Adone'* ricorda l'*'Apollo'* della Scuola d'Atene, il *'Bonus Eventus'*, una figura delle scene antiche sotto il Parnaso, e via dicendo. Ma il recupero 'attico' del Correggio, quasi nuovo Ghiberti del Cinquecento, celebra i suoi trionfi nel *'Vecchio Filosofo'* o nell'*'Inone Leucotea'*. Quanto alla *'Giunone'*, sospesa al laccio metallico e i piedi legati alle due incudini d'oro, priva com'è di modello antico (se non si pensi alla trasposizione di un Marsia) essa è del Correggio soltanto, con quella sua pubertà tenera e molle.

Questo fu il museo immaginario che l'artista formò per la sua singolare committente, amica di umanisti, Donna Giovanna Piacenza 'in un'età, in cui — come dice il Lanzi — vivevasi a San Paolo senza clausura, e in cui ogni Badessa creavasi a vita; avea giurisdizione in terre e in castelli; e senza dipendenza dal Vescovo, si trattava quasi secolarescamente'. E la citazione era dovuta a una donna che, patrocinando il primo capolavoro dell'artista non ancora famoso, prende luogo fra le più vere 'intellettuali' dell'epoca; anzi, a chi rammenti l'oppressiva pedanteria dei programmi imposti da Isabella d'Este ai suoi protetti, sembra, al confronto, più alta di qualche spanna.

Lasciata ora 'la verità della finzione' e volgendosi, nella volta, alla 'finzione della verità', immaginò l'artista che per il varco aperto entro la cappa del camino, dagli ovali sfiorati entro la volta di verzura, apparisse in aria aperta la conclusione della Caccia di Diana, patrona della committente. E in questa visione egli parla più apertamente la lingua illustre d'Italia, con la sua propria dolcezza d'inflessione, con un'accaldata e palpabile pienezza vitale, con una così soluta metamorfosi di gesti e di moti al cui confronto i putti raffaelleschi a trottola della *'Disputa'* e della *Farnesina*, o i putti ercolini, abnormi, della *Sistina*, recedono in una zona più astratta.

\*

Da codesta singolarissima Camera pagana della Badessa di San Paolo il Correggio uscì già pronto per le imprese supreme della cupola di San Giovanni e di quella del Duomo: 'la più bella', come

*disse il Mengs, e come conviene ripetere, 'di tutte che siensi dipinte prima o dopo di lui'; già pronto per le meditazioni, venate di ambiguità, sugli argomenti sacri dei suoi altari famosi; e per le invenzioni anche più adatte al suo sentimento tutto amoroso, dei dipinti, destinati ai più eccelsi committenti laici: Io, Danae, Leda, Ganimede.*

*Ma non è il caso di ripercorrere questa sua grande strada, già tutta al di fuori del nostro argomento.*

\*

E qui anche il supplemento al mio saggio del '56 potrebbe considerarsi concluso se l'occasione non fosse specificamente adatta ad un cenno almeno per due riferimenti al Correggio maturo, che, dopo averli proposti da anni, non ho ancora avuto agio di chiarire.

Il primo riferimento è quello del mirabile ritratto d'uomo /tavola 30/ donato al Museo Civico di Milano dalla Famiglia Morando-Bolognini e che il compianto amico Costantino Baroni, nell'occasione in cui l'opera veniva esposta nel 1949 a Zurigo fra i 'Tesori d'Arte di Lombardia', illustrava brevemente nel 'Burlington Magazine' del Marzo di quell'anno addebitandomene, com'era giusto, l'attribuzione. Una certa riserva, tuttavia, pareva trasparire dalle sue parole, come dalla didascalia 'attributed to...' della riproduzione; simile del resto al 'Correggio zugeschrieben' del catalogo zurighese.

Ma è una riserva che occorre sciogliere di fronte alla straordinaria penetrazione (quasi petrarchesca) di un modello turbato e melanconico (anche qui un vedovo?) che, sul limitare di una bandita di caccia (ecco là il daino inseguito), si sofferma a sfogliare uno degli ultimi 'libri d'ore'... Non so che cosa, sarà forse il volto più francese che italiano del ritrattato, a sempre richiamarmi le pagine 'correggesche' del Michelet sulla prigionia di Francesco I a Pizzighettone subito dopo la battaglia di Pavia. Ed è curioso, non dico significativo, che la data presuntiva del dipinto non sembri, di fatto, molto lontana dal fatale 1525. Ma, a ben pesare, preferirei situar l'opera qualche anno prima, nel pieno dei lavori di San Giovanni Evangelista, se le fronde grasse dei lecci ancora ci rammentano, sia pur con piglio tanto più moderno, quelle che s'affacciano dalla penombra boschiva nel fondo dei 'Quattro Santi' di New York.

Il secondo caso tocca di un altro dipinto e questo di antico riferimento e di provenienza illustre, la raccolta modenese di Casa Coccapani, dove ancora lo vidi tanti anni fa, prima che si trasferisse in una raccolta lombarda. Esso è dunque

certamente il medesimo che, circa il 1640, è citato nell'inventario dello Studio Coccapani, reso noto dal Campori nella sua preziosa *Raccolta di cataloghi e inventari inediti* del 1870 (p. 149) con le parole 'Un Christo morto con angeli pianti di mano del Correggio' /tavola 31/.

Il momento più patetico e quasi modernamente 'espressionistico' del Correggio non si è mai espresso con più violenza che in questa tavoletta e, credo agli stessi giorni, nei due laterali della Cappella del Bono, che concludono l'opera di San Giovanni e toccano al '22-'24; soprattutto quello del 'Compianto sul Cristo morto'. Lo strazio insopportabile nelle orbite ad accento circonflesso vi è il medesimo; medesimi i sensi di ardore piagato, di pietoso, quasi morbido, soccorso.

E quando si rilevi che il dipinto, quale lo si vedeva in Casa Coccapani (e cioè prima di essere male decurtato in basso dei gradini con gli strumenti di passione) mostrava d'esser nato come portella di tabernacolo (si veda all'uopo finanche il segno della vecchia serratura), torna lecito chiedersi se esso non servisse dapprima da liturgica suppellettile sull'altare del Sacramento a San Giovanni; e se di lì non l'abbia tratto il Vescovo Paolo Coccapani, ardente collezionista e fra tutti più in grado di procacciarselo, stornandolo dalla originaria collocazione.

## ANTOLOGIA DI ARTISTI:

### *Due frammenti di Gentile da Fabriano.*

Inutile cercare le ragioni per le quali il Degenhart ha voluto decisamente riferire i due piccoli Santi 'Pietro' e 'Paolo' [tav. 32 a, b] della collezione Berenson, al Pisanello, quando, per primo s'io non erro, ebbe l'occasione di studiarli in 'Arte Veneta', nel 1954. Tanto più che non gli era ignota la scritta secentesca — del 1610 per precisione — nel tergo di una delle due tavolette, dove si rammenta che 'Gentile de' Fabriano pinxit'. Eppure si usa dar peso a documenti meno antichi e senza le possibilità di riscontro che qui sono tutte nello stile, nella persona poetica di Gentile, riconoscibile da vicino alla prima occhiata. Attribuzione a parte, non c'è motivo di dubitare di quella scrittura, purtroppo mal decifrabile e frammentaria, di dove si ricava che il 'fragmento...' era nella Capella overa la sepoltura di casa

*Due fram-  
menti di  
Gentile  
da Fabriano* Sancti (o Sandei?)... cioè dalle parti della palla con certi intagli all'antica i quali da tarli erano corrotti per la longhezza del tempo'; ove quel Sandei è troppo simile al nome dei Rosei (presso i quali le parti minori del polittico di Valle Romita, ora a Brera, si trovavano ancora nel 1901) per non evocare pungentemente ombre di tracce fabrianesi corrotte anch'esse *per la longhezza del tempo*.

Il Degenhart, inoltre, non avvantaggiava la questione assumendo che le due dolcissime figurine facessero corpo con una tavoletta ben nota del Museo di Pisa che ospita il più patito digiunatore fra tutti i Santi 'Antonio Abate' che si conoscano, di un artista sui primi del Quattrocento e altrettanto digiunatore, diremo noi, se pure di nobile lega. Ma quanto diversa da quella morbidissima di Gentile. Per giunta il Degenhart sembra ignorare che esiste un 'San Gerolamo' compagno nei depositi del Louvre (n. 1624 del Cat. del 1926) per il quale sono stati detti nomi inconciliabili di artisti senesi e lombardi, e che a me pure sembrò senese, verso Gregorio di Cecco, prima che la lettura più attenta delle due tavolette riunite non mi inducesse a sospettare che non si trattò di cosa italiana, ma bensì spagnola, di un compagno iberico dello Starnina, forse, in un soggiorno pisano.

Resta dunque liberato il Pisanello da queste impossibili assimilazioni. Ma si deve avvertire altresì la impossibilità della precedente designazione delle due tavolette, scelta dall'illustre proprietario, peraltro in tono tutto dubitativo, in favore di Stefano da Zevio; che sembra essere stata il frutto di un orientamento, *in nube*, su per le più splendide e incerte siepi di confine dei giardini tardo-gotici veneto-lombardi cui il profilo stilistico ancora duttile di Stefano poteva meglio prestarsi.

Converrà allora domandarsi a che punto dell'opera di Gentile convengano questi due pigri, elegantissimi apostoli; il pensiero del 'San Paolo' tutto panneggio, che si espone come un manichino di moda apostolica, torcendosi lentamente con tutto il peso sulla spada premuta contro il fianco; il moto trasognato e patetico del 'San Pietro'. Che essi siano nati per i pilastri di un polittico lo dicono le misure e il formato; e di un polittico, senza dubbio, di grande impegno suntuario come, fra quelli noti, sono stati il polittico di Valle Romita e quello Quaratesi, proprio ai due capi opposti del percorso di Gentile. Facile in tal caso sarebbe indicare senza incertezze una inclinazione stilistica dei due Santi Berenson verso il più an-

tico dei due altari, tanto si prolunga, in similissima guisa la misteriosa arcatura, l'indicibile lunghezza della frase ritmica; dove trascorre in una circolazione senza fine lo stesso torpore esistenziale dei Santi oggi a Brera, e con la stessa lentezza nei moti che si destano, la stessa 'indifferenza' di crescere e di spandersi nella forma, come crescono gli steli e si espandono i fiori.

*Due frammenti di Gentile da Fabriano*

Ma perché tacere, in definitiva, che l'ipotesi già affacciata fra le righe, e che unirà i due frammenti ora restituiti alla grande 'palla' di Valle Romita, sembra a noi definitivamente calzante, e ad ogni modo fornita di tutte le circostanze probative d'obbligo? Ecco l'identità nella fattura dei nimbi se si confronta con quelli nei cori dei cherubini appollaiati sulle spalle dell'Eterno. Ecco l'identità, ed è già un dato più interno, nei segreti tecnici adoperati; dal tratteggio sull'oro fino, alla velatura di lacche leggere, sull'oro modellato docilmente da un chiaroscuro impalpabile, pulviscolare. Ed ecco, se si confronta con i profili degli angeli del concertino sotto l'*'Incoronazione'*, lo stesso profilo sfuggente del San Paolo, coi margini scorciati da un alone simbolico di ombreggiatura rilevata al minimo, senza includervi la feritoia sottile dell'occhio, e l'artificialità di quello sguardo laterale. E la vecchia cera delle carni, intrise di pulviscolo rosa! Ce n'era abbastanza per fare traseolare l'Alcherio e per arricchire il suo taccuino con la ricetta più rara.

Se questa restituzione potrà servire per riimmaginare che cosa fu la macchina splendida del più fiorito polittico di Gentile da Fabriano, essa sarà andata oltre il significato del ritrovamento di due frammenti di un grandissimo artista. Resta intanto da sperare che per avventura ricompaia quella *'Crocefissione'* che conosceva Amico Ricci, quando *'fu venduta in Ancona a un Greco con la memoria manoscritta autentica estratta da l'archivio di quel convento'*, e che costituiva probabilmente la cimasa dell'altare. E sgombrata mentalmente dalla vista la cornice di comodo che a Brera rilega le parti superstite, come pensare, altresì, che mancasse la predella, chissà come dolcemente corrusca di ori ed ombrosa sotto il suolo del grande prato fiorito, solcato al centro dall'universo-ruscello che il ponte per gli angeli musicanti scavalcava naturalmente: un pensiero d'artista che, forzando quasi i limiti della propria poetica, da poeta coltivatore di fiori nascosti, ma mondani, ambisce di significare, in immagine, giardiniere celeste.

Carlo Volpe

*Un 'Cristo doloroso' di Baldassarre d'Este*

*Un 'Cristo doloroso' di Baldassarre d'Este* - Nella sua, al quanto snobistica, recensione alla nuova veste (1956) della mia *Officina Ferrarese* sul 'Times Literary Supplement' del 1 Febbrajo 1957, \*\*\* (gli scritti di quel Supplemento non recano firma e la mia imperfetta conoscenza dell'inglese letterario non mi permette di dirimere l'attribuzione a questo piuttosto che a quello fra gli studiosi britannici), sembra domandare al mio libro proprio ciò ch'esso, per principio, non si propose. Lo scopo ne fu, infatti, non già di ripercorrere per disteso una storia già narrata, ma evidentemente lacunosa; anzi d'inserire in essa i frammenti che servissero a completarla. E saranno state talvolta opere soltanto di persone già cognite; talvolta tracce addirittura di persone smarrite. Che, nel far questo, io non abbia mai inteso discendere nei magazzini del folclore, anzi mi trattenessi costantemente sul piano della cultura artistica più alta, credevo esser pacifico; sicché il rimprovero rivoltomi da \*\*\* di essermi troppo svagato, poniamo, su 'Vicino da Ferrara' o sull'Aspertini, mi lusingo venga respinto da quanti, al pari di me, ritengono che in quei casi non si trattì già di nomi atti a coinvolgere una storia scadente, ma proprio del contrario.

Soprattutto per 'Vicino da Ferrara' io séguito a rallegrarmi di avere ricomposto, nel suo segno, una delle figure più marcanti del quattrocento ferrarese, che soltanto la disattenzione degli storici che se ne stanno ai pochi nomi era riuscita a cancellare. Nella prima *Officina* del '34 mi limitavo a designarla con quel nomignolo immaginario, però già suggerendo la possibilità che, col séguito degli studi, essa potesse rivelarsi identica a un artista celebrato a' suoi tempi come fu Baldassarre d'Este, figlio naturale di Niccolo III. Negli 'Amplimenti' del 1940, aggiunti nuovi numeri al gruppo ormai così inconfondibile da consentire ulteriori accessioni anche da parte di altri studiosi (per es. M. Meiss in 'Burlington Magazine', Marzo 1951), insistetti sulla crescente verosimiglianza dell'identificazione; finché, nei 'Nuovi Amplimenti' del 1956, sciolsi ogni riserva intitolando addirittura a 'Baldassarre d'Este alias Vicino da Ferrara' (p. 182-184) il relativo capoverso.

Questa cronistoria della ricerca era giusto rievocare nell'occasione in cui ora mi trovo di presentare, del nobile maestro, un altro bel numero che, per giunta, ci offre un prezioso, inedito spunto sulla fortuna critica di Baldassarre.

Qualcuno rammenterà che negli 'Amplimenti' del 1940

ebbi a illustrare come opere di Baldassarre le due figure dei 'Santi Maurelio e Giorgio', provenienti dalla Collezione Costabili dove il Laderchi, nel 1838, le aveva catalogate al nome intenibile del Tura. Ma, per il seguito della storia, vale ora la pena di riprodurre per intero la citazione del Laderchi. '[Tura] - Gli stessi Santi [Giorgio e Maurelio] in due tavole che prima erano unite, ed avevano dipinto nel dietro l'immagine del Salvatore nudo con la croce sulle spalle: — mezza figura, ora separata, essendosi segati dal resto e riuniti i due pezzi de' quali è composta'.

Il Laderchi dunque ci rivela come il dipinto fosse in origine a due facce: l'una coi due Santi, l'altra col 'Cristo doloroso'; e come poi si procedesse alla duplice operazione: dapprima dividendo i due Santi in due pannelli distinti, poi, con una nuova ritezione trasversale disimpegnando le due metà del 'Cristo doloroso' e ricongiungendole.

Ed anche questa faccia mi è avvenuto incontrare recentemente, mentre da una collezione principesca romana stava per trasferirsi in una raccolta modenese *[tavole 33-35]*.

Che si tratti qui del dipinto citato dal Laderchi è materialmente provato non soltanto dalla rispondenza delle misure con i due Santi ma dal fatto che, dopo il ricongiungimento (ancora visibile) avvenuto prima del 1838, sulla traversa del telo messo a rinforzo, è il timbro a fuoco 'C.G.B.C.' (Conte Gio. Battista Costabili) e, in alto, un antico cartellino a stampa: 'Raccolta del Conte Giambatista Costabili di Ferrara. N. 556'.

Su un fondo, ancora in parte simbolico e astrattivo, di un nero vellutato, la mezza figura del 'Cristo doloroso' si leva tramortita e piangente dall'orlo del sarcofago quasi una scultura di trasparente alabastro, dalle cui piaghe il sangue scorrendo si rapprende terribile come zampe di ragno scarlatte, un pensiero degno del più tardo Grünewald; mentre sul labbro della tomba il perizoma a frange pungenti si solleva come un'elitra irritata. L'apparenza d'illusione è accresciuta dalla finta cornice che include la scena e su cui la croce e il braccio sinistro stanno per appoggiarsi.

Già questa inquadratura illusiva fa supporre che qui dunque, anche per la preminenza del soggetto mistico, fosse la faccia principale del dipinto, non già nei due Santi. E di creder così, v'è anche un'altra ragione. I due Santi mi parvero, nel 1940, situabili sul 1480-85, e mi paiono ancora. Ma il 'Cristo doloroso' sembra invece di poco superare le opere che indicai fra le più antiche di Baldassarre, per

*Un 'Cristo doloroso' di Baldassarre d'Este*

*Un 'Cristo doloroso' di Baldassarre d'Este* esempio i frammenti del 'Battesimo di Cristo' che fu già nella collezione Lanz e che datai non lungi dal '70. Ed anche il Cristo sembra infatti designare un parallelo (ove pur non sia un anticipo) al Roberti giovine di Schifanoja. È dunque più che lecito supporre che il 'Cristo doloroso' fosse dipinto per primo e che soltanto più tardi, forse dieci anni dopo, Baldassarre vi aggiungesse a tergo le due figure stanti dei due patroni di Ferrara, di dimensioni logicamente subordinate a quelle del Cristo dipinto sulla faccia principale.

Resta ora da sciogliere l'accenno da me fatto dianzi sul curioso apporto che la tavola ci offre anche per la storia critica del nobile artista. Sul tergo del dipinto infatti /tav. 36/, proprio sotto la cedola a stampa del catalogo Costabili, un altro cartellino, ma a penna e in caratteri del tardo Ottocento, reca la scritta sorprendente: 'Baldassare Estense Ferrarese'. Sorprendente, dato che sembrava in grado di contraddirsi l'attribuzione tradizionale al Tura molto prima che Baldassarre venisse recuperato alla storia. Non c'è bisogno di dire a che punto m'incuriosisse un anticipo così notabile della mia stessa ricerca. Qui l'impegno era di attribuire la scritta a una mano, con una perizia calligrafica. E il mio sospetto immediato, ma fondato su ricordi d'adolescenza, che qui si trattasse della mano di Adolfo Venturi, ha trovato conferma in un esperto di carte venturiane a Modena, Padre Moretti.

Resta però da chiedersi. Perché mai il Venturi, dopo essere stato in grado di riconoscere senza sforzo quest'opera di Baldassarre, si sarebbe astenuto dal ripetere quel suo giudizio per la 'Crocefissione' del Musée des Arts Décoratifs a Parigi che nel 1908 ('L'Arte', VIII, p. 432) pensava invece di avvicinare al modenese Bonascia, contro l'opinione del Berenson che la poneva alla 'scuola del Cossa'? E perché più tardi, nella sua *Storia dell'Arte* (1914, VIII, 3', p. 723) si sarebbe svilito fino a ritenere di Baldassarre la 'Morte della Vergine' allora in Casa Massari e a concludere, negativamente: 'i pochi ritratti... non permettono di farci di Baldassarre un'idea esatta, né quella grande che i documenti potrebbero suggerire... Tra la pittura lombarda e la ferrarese stette incerto e non riuscì ad affermarsi in modo alto e degno'?

Viene allora fatto di pensare che la ragione del cartellino sia stata più contingente, e legata alla fase 'documentistica' dello svolgimento del Venturi. Probabilmente egli non mirò ad altro che a collegare il dipinto a una citazione del Cittadella (1782, I, p. 212) quando ricordava di Baldassarre, nel

Monastero di San Silvestro, 'Un Salvatore che porta la croce'. *Un 'Cristo doloroso' di Baldassarre d'Este*  
 Sarà così, probabilmente. Ma, nel confuso e stentato corso della vicenda critica dell'artista, anche quel cartellino, forse soltanto inconsciamente divinatorio, era egualmente degno di memoria.

Roberto Longhi

*Due proposte per Michelangelo giovine* - Il Condivi e, sulla sua traccia, il Vasari giuntino parlano di un 'San Giovanni Battista' (verosimilmente a figura intera e a tutto tondo, mancando una diversa specificazione) che Michelangelo avrebbe scolpito da giovine, sul 1495, per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. E, ch'io sappia, nessuno è mai riuscito a proporre, per questo ricordo, una connessione soddisfacente con opere ancora superstite.

Nella seconda metà dell'Ottocento ci si provò a legare la citazione col 'San Giovanni' di Casa Rosselmini a Pisa e più tardi il Bode appoggò il tentativo acquistando l'opera per il Museo di Berlino. L'errore, pure intelligente, non venne condiviso che dal Venturi, finché da persone, magari meno brillanti, ma più caute, vennero le confutazioni più varie: il Wölfflin avanzò tentativamente il nome del napoletano Santacroce, il Grünewald riferì l'opera al Pieratti, il Gamba a Silvio Cosini; più cautamente ancora, il Tolnay a un anonimo manierista dell'ultimo venticinquennio del '500.

Intanto, nel 1931, un diverso tentativo veniva fatto dal Gómez Moreno proponendo l'identificazione con lo scadente San Giovanni di Úbeda; né la cosa ebbe séguito.

Lo stesso avvenne nel 1938 della nuova proposta del Valentiner sul marmo della Morgan Library che il Middendorf aveva, già nel '35, connesso col Rustici e che il Tolnay vorrebbe ora restituire al Cosini, quando era tra gli ajuti della Cappella Medicea.

Quanto a me, sono forse quarant'anni che mi chiedo se la cognizione non possa invece esercitarsi sulla figura che si vede entro una nicchia sulla porta della sagrestia di San Giovanni dei Fiorentini a Roma /tavv. 37-38/ dove reca comunemente la designazione generica, e che soltanto attende una specificazione degna del suo grado, a Scuola Fiorentina del XV secolo: la scuola cui infatti Michelangelo apparteneva da giovine, dai suoi primi esperimenti nel museo-giardino di Lorenzo, ai divertimenti bolognesi del '94 e, via via, fino alla 'Pietà' romana del 1499.

*Due proposte  
per Michelan-  
gelo giovine*

Si può anche rammentare che A. Riccoboni nel suo ple-  
torico repertorio fotografico del 1942 sulla *Scultura a Roma*,  
ha voluto riferire la statua a Mino del Regno, attribuzione  
non fondata su alcun vecchio referto. Per quanto ne so l'unica  
citazione più antica è nell'Armellini (*Le Chiese di Roma*,  
1891, p. 353) che avverte esplicitamente: 'Sulla porta della  
sacrestia entro una nicchia, opera del Sansovino, è stata  
posta recentemente un'insigne statuetta marmorea del Bat-  
tista, attribuita al famoso Donatello, e che era rimasta fino  
ai giorni nostri dimenticata e negletta nei sotterranei della  
vicina chiesuola, ora demolita, di s. Orsola della Pietà'.

È una povera notizia, ma egualmente preziosa, sia per  
la nuova considerazione tributata all'opera, sia perché la  
chiesuola da cui proveniva è, se non erro, identica a quella  
che il Nibby, nel 1838 (I, p. 769-70), chiama Oratorio della  
Pietà dei Fiorentini, indicandola implicitamente come 'dé-  
pendance' della grande chiesa della nazione toscana a Roma,  
i cui legami con Michelangelo sono abbastanza noti.

E poiché la statua non può, evidentemente, rimontare  
ai tempi di Donatello, ma tuttavia appartiene alla cultura  
dell'ultimo decennio del '400 fiorentino, vediamo se si possa  
intavolare, sia pur cautamente, l'ipotesi che qui si tratti  
di un '*Bοραρρωτός*' che '*Δωρατίσει*' giusta il motto antico,  
e reversibile, di Don Vincenzo Borghini.

Purtroppo molti impedimenti si frappongono a una let-  
tura spedita dell'opera. Posta in alto e, per di più, male as-  
sestata ad una veduta eccessivamente frontale, quando la si  
collocò, o ricollocò, nella nicchia (la cui cornice non ha  
precisamente aspetto sansovinesco e potrebbe dunque sup-  
porci quella d'origine), è certo che una rettifica di postura  
— quale è suggerita naturalmente dal piedistallo ora messo  
di traverso — ci consentirebbe di legger meglio il moto  
della figura, il suo passo balzante e, pur nell'aderenza al  
blocco, l'azione delle braccia in 'contrappunto' se non proprio  
in 'contrapposto'. Se un giorno si vorrà temporanea-  
mente rimuovere la statua per studiarla davvicino, altre  
osservazioni preziose si potranno aggiungere sul verso e sul  
significato, anche tecnico, del mantelletto sottile che, se ho  
visto bene, aderisce al tergo della gamba destra, accompa-  
gnandola fin quasi a terra; che non è un effetto plastico da  
nulla, anzi meditatissimo.

Ma anche nella sua situazione alterata, l'opera suggerisce  
parecchio all'osservatore spregiudicato. In un argomento  
così canonico per la scultura fiorentina del '400, ecco un

esempio che senza rinnegare i ricordi di un secolo ormai quasi tutto alle spalle, offre un nuovo abbrivo verso una plastica sgusciata dall'integrità del blocco (come da una colonna di ghiaccio!), misurata dalla diagonale della lunga canna, dalle gambe scattose sulle caviglie esili e pronte; accentata dai bioccoli dei capelli, dai ciuffi della vesticciola di vello. Dappertutto un qualcosa che è un cominciamento, pur sembrando una rievocazione.

Questo il giro delle impressioni antiche che mi diedero il primo stimolo a una lettura in chiave michelangiolesca. E ogni volta che rivedo l'opera esse risorgono identiche.

Ma che cosa ne viene quando poi si voglia procedere a una collocazione plausibile dell'opera? A sentire il Condivi, essa dovrebbe essere sul 1495-96 dopo il ritorno da Bologna e cioè dopo il San Petronio, il San Procolo e l'angelo aggiunti all'Arca di San Domenico. Ma è difficile accomodarsene. In quei lavori di Bologna è un nuovo rapporto con Jacopo della Quercia e con l'arte ferrarese che continua a dar segni almeno fino alla 'Pietà' di San Pietro. Qui invece nulla che non sia meditazione sul Quattrocento fiorentino, su Luca, su Michelozzo, su Donatello. E allora o non si tratterà dell'opera citata dal Condivi o questi equivocò sul nome dell'ordinatore, che potrebbe essere stato il magnifico Lorenzo e non Lorenzo di Pier Francesco. E l'aspetto stilistico, non v'è dubbio, converrebbe assai bene al '92-'93 e non oltre.

Non mancherà a questo punto chi mi opponga che così si rimonta ai tempi della 'Madonna della Scala' o della 'Battaglia dei Centauri' di Casa Buonarroti. Ma sia consentito sorrendersi che tutti abbiano sempre preso per oro colato attestazioni che sono tentativi tardivi di ricapitolazione critica, non già documenti.

La citazione della 'Madonna della Scala' non rimonta più addietro della seconda edizione del Vasari. Ben naturale che il biografo rilevando l'esperimento 'à la manière de' Donatello, pensasse ai primissimi tempi dell'artista; ma non è detto che quegli esperimenti non seguitassero per parecchi anni, accanto ai noti disegni dal più vario Quattrocento.

Quanto alla 'Battaglia dei Centauri', la prima menzione è del 1527; e il più antico tentativo di collocar l'opera subito prima della morte del Magnifico è del Condivi, nel 1553. Troppo tarda per potersi oggi accogliere senza le riprove di una moderna filologia stilistica. E ciò a parte il fatto che, avendo l'artista tenuto l'opera per sé, potrebbe averla rilavorata più d'una volta. Nessuna ragione insomma di crederla

*Due proposte  
per Michelan-  
gelo giovine*

*Due proposte  
per Michelan-  
gelo giovine*

anteriore alle opere di Bologna e persino alla 'Pietà' di San Pietro. I reperti di biografi venuti sul tardi e che Michelangelo può avere informato svogliatamente, non sono dunque sufficienti a suffragare la consecuzione fin qui assunta delle opere giovanili del maestro.

Ed è a questo punto che il 'Battista' di San Giovanni dei Fiorentini può trovare la sua collocazione al primo principio dell'attività scultoria del maestro, senza bisogno di impacciarsi in confronti con la 'Madonna della Scala' e la 'Battaglia dei Centauri'; anzi suggerendo che siano esse a doversi portare più oltre nel tempo giovanile dell'artista.

\*

Sebbene non se ne abbiano fin qui tracce sicure, non c'è dubbio che Michelangelo cominciò come pittore e non come scultore nella bottega del Ghirlandajo accanto al suo condiscepolo e mentore Granacci. E può non essere convincente il tentativo (di G. Marchini) di scoprire incunaboli di Michelangelo nella impresa ghirlandajesca di Santa Maria Novella; ma rimane egualmente certo che proprio su quei ponti Michelangelo apprese la tecnica dell'affresco; mentre verso il 1504-05 il tondo Doni non sembra di mano che non sia già esperta anche della tempera su tavola. Pertanto non so perché il Tolnay (I, 167) ritenga che, nel Gennajo del 1504, la frase del Gaurico: 'Michelangelus Bonarotus, etiam pictor' abbia per forza a riferirsi al tondo Doni 'dato che prima di quella data nessun dipinto su tavola era stato eseguito dal maestro'.

A me sembra piuttosto indicazione del contrario. Il Condivi stesso, dopo aver detto della 'Madonna' di Bruges, opera di scultura, seguita: 'E per non lasciar affatto la pittura fece una nostra Donna in una tavola tonda a messer Agnol Doni'. E che altro avrebbe fatto Michelangelo se non pitture ai tempi del suo tirocinio sotto il Ghirlandajo, accanto all'amico Granacci?

In questo ambito, e sempre restando nell'ordine delle ipotesi, qualcosa è forse possibile aggiungere.

Nel suo brillante libro divulgativo su Michelangelo (1953, p. 224, 227) L. Goldscheider ha pubblicato come del fittizio 'Maestro della Madonna di Manchester' una mezza figura di 'San Giovanni Evangelista', per cui alcuni critici fra i quali sono anch'io inclinavano a pronunciare il nome di Michelangelo stesso. Sia chiaro intanto che, per quanto

mi riguarda, l'ipotesi non intendeva punto fondarsi sul rapporto con il noto gruppo di opere che io mi sono esplicitamente rifiutato di riconoscere a Michelangelo giovine che ne avrà tutt'al più suggerito i motivi, per via grafica, tra il primo e il secondo decennio del '500.

*Due proposte  
per Michelangelo giovine*

Il caso era invece, questa volta, molto diverso. La mezza figura dell'Evangelista mi sembrava l'unico esempio possibile dell'attività di Michelangelo pittore all'epoca del suo tirocinio, col Granacci, presso il Ghirlandajo. E, oltre alla prova della qualità, vi era per la proposta un appoggio specialissimo che probabilmente il Goldscheider non conosce.

Il dipinto infatti *tavole 39-40* non è che frammento di un ampio paliootto col 'Compianto sul Cristo morto' che si trovava un tempo nella chiesetta di San Cristoforo a Canonica nei dintorni di Firenze e di cui ancora si conserva in loco una copia fortunatamente esatta che qui riproduco *tavola 41*.

Proprio per la fedeltà della desunzione, la copia, che par cosa di circa cinquant'anni fa, ci permette di ricostruire la strana vicenda collaborativa entro l'antico originale perduto; e forse distrutto dopo averne risparmiato la mezza figura la cui eccellenza in confronto a tutto il resto del dipinto era risultata, ahimé, anche troppo evidente. E la copia ci parla del Granacci a sinistra nella figura ghirlandajesca del San Cristoforo (la cui presenza era obbligata dal titolo della chiesa); di un altro ghirlandajesco forse sopraggiunto qualche anno dopo (e che si potrebbe supporre il giovane Ridolfo) nel gruppo centrale del 'Compianto'; di un terzo ancora, ma di ben altra levatura, nell'impianto 'statuario' (quasi vien fatto di dire) del San Giovanni *tavola 42* come appariva prima di esser ridotto al frammento oggi superstite.

Un impianto che pur fondato sulla tradizione classicistica umbra, allora vivissima col Perugino a Firenze, rinforza il blocco plastico con il gonfiarsi della tunica sulla cintola e, lì accanto, con il ripieno di un lembo del manto, che è un'idea da scultore. Le mani dalle dita fermamente agganciate parlano di Michelangelo in cerca di un antenato anche più violento del Perugino come il Signorelli e, nello scorciò inaudito del viso, è chiaro che, attraverso le esperienze dei Sebastiani umbri, l'artista precorre, di forse una dozzina d'anni, l'elasticità contratta del viso della 'Madonna Doni'.

Se queste osservazioni sono portanti, è difficile sfuggire alla conclusione. Michelangelo, a giudicare dal fondo di paese, strettamente ghirlandajesco, potrebbe aver dipinto quest'opera tra il '90 e il '92 all'incirca; sicché il problema

*Due proposte  
per Michelan-  
gelo giovine* corre in singolare parallelo col 'Battista' di San Giovanni dei Fiorentini.

La responsabilità di una tale proposta è, s'intende, delicatissima, ma anche la palese vicenda collaborativa del dipinto di San Cristoforo a Canonica, dove in un contesto ghirlandajesco emerge la potenza di un inserto tutto nuovo e inedito, sembra appoggiarla. E sento che, in ogni caso, l'eventuale opposizione non potrà starsene a un 'no' puro e semplice, ma sarà in obbligo di produrre un 'sì' più convincente di questo. E perché nell'ultimo decennio del Quattrocento fiorentino i miracoli non si danno neppure da parte dei compagni del Savonarola, dubito che sia dato trovarlo.

Roberto Longhi

*Scheda per un capolavoro inedito di Paolo Veronese.*

Nella revisione delle opere d'arte venete conservate nelle Puglie, compiuta nell'autunno del 1957 insieme con il prof. Camillo Semenzato, per conto dell'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Cini di Venezia, allo scopo di compilarne il catalogo delle fotografie, tra quelle sconosciute o inedite incontrate<sup>1</sup>, la 'Deposizione di Cristo dalla Croce', della chiesa dell'Annunciata di Ostuni, fu certo la scoperta più importante<sup>2</sup> [tav. 43]. È ancora vivo il ricordo di questo nostro inatteso incontro, allorché sull'imbrunire, scesi da Martina Franca, entrammo in tale chiesa e su di un altare a sinistra scorgemmo, illuminandola con torcie elettriche, questa tela, mal ridotta e spenta, ma di una tale nobiltà d'impianto, semplicità compositiva, qualità pittoriche, più intravviste a dir vero che lette nella tessitura luministica d'un braccio o sulla screziata dosatura atmosferica del cielo, da far pronunciare subito il nome di Paolo; tale impressione fu confermata sull'esame della foto, che l'architetto Franco Schettini, Soprintendente alle opere d'arte delle Puglie, gentilmente mi ha messo a disposizione. È con grande piacere che nei recentissimi indici del Berenson<sup>3</sup> trovo la 'Deposizione' menzionata come parziale ('p.') opera di Paolo Veronese.

Il dipinto pare troppo importante per attendere di parlarne dopo il restauro<sup>4</sup>, che s'impone sia per la sua conservazione, sia per la lettura dei suoi reali valori pittorici. La tela, che necessita di una foderatura, oggi si presenta arida, cosicché il colore rinsecchito si è fatto vitreo, oltre che ossi-

dato e sporco, avendo incorporato nelle vernici non so quanta polvere. L'opera, nel suo complesso, non mi sembra manomessa da restauri o da ridipinture: fatta eccezione forse del drappo recato dagli angeli.

*Scheda per un capolavoro inedito di P. Veronese*

Il gruppo delle figure [tav. 44] si blocca attorno al Cristo deposto sulle ginocchia materne, con una ben calcolata concatenazione di forme, alcune delle quali stagliate contro il cielo. Tale composizione è mirabilmente calibrata in un gioco di forze contrapposte, che si equilibrano a vicenda. Paolo non dimentica certi impulsi assorbiti in giovinezza dall'estetica manieristica, che si presentava nel Veneto con la suggestione dell'attualità più invitante, ma li risolve con una pacatezza ormai, un poco staccata, una sottile eleganza mentale. Il contrapporsi dei due assi, uno centrato nel Cristo ma riecheggiato nel Niccodemo e nel San Giovanni, l'altro nella Vergine e nella Maddalena, non ha più nulla di teso o di drammatico; ma si risolve quasi con dolcezza in quella luce che sembra emanare dal corpo del Cristo e che la Maddalena raccoglie nell'ovale del suo viso e nel giro del braccio ricurvo. L'asse della croce, posta di traverso, commenta quel gran spazio aperto nel cielo al tramonto in uno stacco prospettico accentuato dal braccio in traliccio, che ha la funzione di conchiudere e delimitare la composizione. Della veduta di Gerusalemme nello sfondo oggi s'intravvede solo la trama filiforme degli edifici, qua e là frammezzati da matassine di teneri verdi.

Anche le 'personae dramatis' sono ben note per chi abbia familiarità con l'opera di Paolo: nel loro conformismo tipologico rivelano una sottigliezza ed una vivacità di accenti che si caratterizzano in modi quanto mai originali. Di particolare raffinatezza lo scorciò con il quale è risolto l'ovale della Maddalena. La contenutezza del dolore nella madre ha un carattere così sobrio da potersi chiamare classico: anche il San Giovanni esprime il suo dolore con accenti nobilissimi, ma d'una commozione più marcata.

Nulla che sappia di spirito controriformistico in questa stupenda Deposizione: dove il dolore è recitato con una nobiltà che solo Racine saprà portare sulla scena tre quarti di secolo più tardi. Nessuna concessione al pietismo illustrativo 'fin de siècle': la serenità, che è nel fondo ottimistico di Paolo, qui tocca la sua gamma patetica, d'una malinconia riecheggiata da quella natura colta al tramonto.

*Scheda per un  
capolavoro  
inedito di  
P. Veronese*

Non conosco in tutta l'opera veronesiana una soluzione compositiva simile a questa. Sono note altre 'Deposizioni dalla Croce' ed alcune 'Crocefissioni', che propongono invenzioni e soluzioni analoghe. Ben diversa e lontana nel tempo (certo ancora del sesto decennio) è la 'Deposizione'<sup>5</sup> del Museo di Castelvecchio a Verona, articolata a masse di colore staccate e ben individuate, dentro una ritmica scopertamente manieristica. Più complessa e farraginosa per l'intervento delle Marie è la 'Deposizione', anche questa volta in senso trasversale, di una ventina d'anni dopo, della Galleria Doria di Roma (foto Anderson 5478): direi un poco pesante nel suo colorismo così denso: e certamente di collaborazione, come ha annotato il Berenson<sup>6</sup>. Già in questa si viene fissando lo spunto tematico della madre seduta e rivolta a sinistra e del Cristo deposto sulle sue ginocchia, sostenuto da Niccodemo a destra. La piccola 'Deposizione' della collezione Kress depositata all'Accademy of Arts di Honolulu<sup>7</sup>, risolta in formato quadrotto, ripete il gruppo della Madonna con il Cristo in grembo, del Niccodemo che lo sostiene e della Maddalena ai suoi piedi, a sinistra, del dipinto Doria.

Nella grande tela di Ostuni Paolo riprende il motivo compositivo del Cristo in grembo alla madre delle tele precedenti, ma lo risolve in modo diverso, quasi cercando di legarne il corpo alle figure circostanti. Il San Giovanni prende il posto del Battista e la Maddalena è inginocchiata a destra. Non solo v'è una semplificazione di quello schema, ma un arricchimento sintattico nella legatura concatenata di esso. Evidentemente Paolo nella costruzione del dipinto ha tenuto presenti alcune 'Crocefissioni' precedenti, come quella del Museo di Budapest<sup>8</sup>, nel modo di legare il gruppo ai piedi dell'albero della croce con lo sfondo, cioè con quella linea d'orizzonte tenuta bassa, quasi per valorizzare il cielo, più drammatico e tempestoso nel dipinto di Budapest. Il San Giovanni, che sostiene il capo della Madonna riversa, è fratello di quello di Ostuni.

Per quanto riguarda la datazione, in via di massima, situerei la 'Deposizione' di Ostuni tra la 'Madonna che appare a San Luca' della chiesa omonima veneziana, forse di poco posteriore al 1581<sup>9</sup>, e la 'Pietà con tre Santi' di San Giuliano<sup>10</sup>, già citata dal Borghini<sup>11</sup> nel 1584. Molti sono i punti di contatto tipologici e, per quanto oggi si può scorgere, stilistici, che legano tali opere in una stessa vicenda di tempo. Ma forse converrà attendere la pulitura del colore

per poterlo apprezzare in tutta la sua preziosa fragranza: *Scheda per un capolavoro inedito di P. Veronese*

e quindi valutarlo meglio rispetto al registro dei tempi. Ma fin d'ora ritengo sia possibile affermare che la 'Deposizione' di Ostuni è un capolavoro di Paolo: non concordo quindi col Berenson, che cautela la citazione dell'opera con l'indicazione di 'partly autograph'.

Tra le opere veronesiane conservate in Puglia questa è certo la più importante<sup>12</sup>: quella che rivela, anche nelle condizioni odierne, un diretto intervento del Veronese.

Rodolfo Pallucchini

#### NOTE

<sup>1</sup> Il prof. Camillo Semenzato dà conto in 'Arte Veneta' (1957) dell'identificazione di una tela del Padovanino, purtroppo molto malandata, nella chiesa dell'Assunta di Polignano a Mare e di un'Adorazione dei pastori' di Andrea Celesti della pinacoteca provinciale di Bari, andata confusa sotto altri nomi.

<sup>2</sup> L'opera non è citata né da Frizzoni, *Opere di pittura veneta lungo le coste meridionali dell'Adriatico*, in 'Boll. d'Arte' (1914); né da M. Salmi, *Appunti per la storia della pittura in Puglia*, in 'L'Arte' (1919); è ricordata invece, come 'attribuita a Paolo Veronese', dalla Guida d'Italia del Touring, Puglie (1940), p. 224.

<sup>3</sup> B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance, Venetian School*, Londra (1957), p. 134.

<sup>4</sup> La situazione delle opere d'arte mobili in Puglia non differisce molto da quella di altre regioni italiane. Si deve anzi al lodevole intervento dell'Istituto Centrale del Restauro se da qualche anno sono stati intrapresi restauri conservativi e puliture di una qualche importanza: tra i quali va segnalato quello del 'San Francesco' del Pordenone della chiesa omonima di Gallipoli, purtroppo però sottratto alla vista del pubblico, essendo la tavola tenuta celata nel salotto-magazzino di quadri del parroco di detta chiesa, i cui restauri, a quanto mi fu detto, sono ignorati dalla Soprintendenza.

Il gran problema per le Puglie sarà sempre costituito dal pericolo di tenere tavole all'ultimo piano del palazzo della provincia, in quella curiosa Pinacoteca costituita da opere date in deposito ai tempi del regime da gallerie romane, per di più aperta al pubblico solo il mattino della domenica. Tavole di recente restaurate dall'Istituto Centrale del Restauro, in quelle condizioni ambientali denunciano sollevamenti di colore che necessitano un intervento immediato.

Sarebbe anche molto opportuno che la Soprintendenza ottenessesse che l'autorità dell'aeroporto militare di Brindisi concedesse la visita agli affreschi di S. Maria in Casale, ora inclusa in una zona cintata.

E mi auguro ancora che la stessa Soprintendenza, oltre a tenere le aule di Castel del Monte in modo più decoroso, metta all'ordine del giorno il problema della salvaguardia del complesso degli affreschi della chiesa di S. Caterina a Galatina, corrosi dall'umidità, specialmente quelli della navata centrale.

- Scheda per un capolavoro inedito di P. Veronese*
- <sup>5</sup> R. Pallucchini, *Mostra di Paolo Veronese, Catalogo delle opere* (1939), p. 71, con la relativa bibliografia.
  - <sup>6</sup> Berenson, *op. cit.*, p. 135.
  - <sup>7</sup> *The Samuel H. Kress Collection in the Honolulu Academy of Arts* (1952), p. 60: la scheda della 'Deposizione dalla Croce' è di W. Suida, che cita una più piccola versione di tale opera nella collezione Shaw di Boston, forse del figlio Carletto.
  - <sup>8</sup> *Országos Szépművészeti Múzeum: A Regi Képtár Katalógusa Készítete Pigler Andor*, Budapest (1954), n° 117: tav. 80.
  - <sup>9</sup> R. Pallucchini, *Cat. cit.*, n° 81.
  - <sup>10</sup> R. Pallucchini, *Cat. cit.*, n° 88.
  - <sup>11</sup> R. Borghini, *Il Riposo*, 1584 (ed. 1730), p. 459.
  - <sup>12</sup> Mi riferisco alla pala con la 'Madonna in gloria, S. Caterina, S. Orsola ed il donatore', proveniente dalla Cattedrale di Bari ed ora in quel Museo provinciale: opera assegnata dal Berenson alla giovinezza dell'artista; il cui cielo è quasi totalmente distrutto. 'Rudere' e non più come giustamente lo definisce G. Urbani in *Schede di Restauro*, in 'Bollettino dell'Istituto centrale del Restauro' (1951), p. 83. La pala con la 'Glorificazione della Croce' della chiesa dei Cappuccini a Bari, egregiamente pulita dall'Istituto Centrale, spetta piuttosto alla bottega. Non ho trovato né *in situ* né in Municipio, al quale sembra appartenga, la 'Madonna col bambino in gloria e Santi' della Cattedrale di Monopoli, dal Brandi (in 'Boil. dell'Istituto Centrale del Restauro', 1954, p. 76) attribuita a Carletto Caliari, ma dalla fotografia piuttosto da considerare opera di Paolo aiutato dalla bottega.

*Un nuovo 'San Giovanni Battista' di Guido Reni* - Di questo straordinario esemplare di Guido [tavola 45] già nella collezione del Duca di Westminster a Grosvenor House ed esposto anche a una mostra della Royal Academy nel 1876; restato fino almeno al 1915 quando è citato come n. 1 della collezione nel 'Baedeker' londinese a p. 274; più tardi, e precisamente nel 1927 nel Museo di Minneapolis, non si ebbe nozione ai giorni dalla bella mostra reniana di Bologna nel 1954. Ed è perciò tanto più gradevole sapere ora dove trovarlo; essendo or ora rientrato in Italia col suo nuovo possessore, il Conte Leonardo Vitetti.

È peccato che le fonti antiche non ci abbiano lasciato indicazioni precise di questo dipinto. Unica menzione possibile sarà forse quella del Malvasia (1688, II, p. 31) per il 'S. Gio. predicante, che da Pirro Zanetti... comprò il Sig. Co. Rinaldo Areosti a requisizione dell'Altezza di Modena'; ma non proprio certa perché il dipinto, di un argomento prediletto da Guido, è citato alla rinfusa in un gruppo ove non è possibile alcuna precisazione cronologica. Poco prima il Bellori, nella sua *Vita del Reni* (restata a lungo inedita), aveva promesso (e non mantenne) un elenco dei

'quadri da collezione' del maestro; e neppure il Passeri nulla ci offre in proposito.

Più tardi, è da chiedersi se il quadro non sia lo stesso che il Waagen vedeva nel 1852 a Temple Newsam (III, p. 332), mentre nulla citava di simile a Grosvenor House. E, dalla descrizione: 'John the Baptist: whole length figure. Speaking in conception, and carefully executed in an unusually warm tone for him', si sarebbe indotti a crederlo anche per la rispondenza della caratterizzazione stilistica.

Essa infatti conviene assai bene a un dipinto come questo che tocca certamente all'epoca matura, ma non tarda, del maestro, forse tra il '20 e il '25. Nell'ordine, cioè, prima dei Santi Giovanni Battista di Torino, di Nantes e di Dulwich: una serie che è lecito fare perché il Reni, com'è noto, oltre a uno svolgimento generico di stile e di ductus un altro ne ebbe, non meno insistente, per il riguardo tematico e, quasi, letterario.

In confronto alle redazioni dell'argomento nei dipinti di Torino, di Nantes, di Dulwich, nessun dubbio che questo, sebbene già così selettivo nella posa studiatamente lisippea, ha una consistenza di calda e accesa materia, un battito di ombra e luce sul viso, una densità nella chioma scarmigliata a contrasto di tono sul golfo lucente del celo, da rammendare ancora le esperienze relativamente naturalistiche dei primi anni romani dell'artista.

Pur vero che di fronte ai 'Sangiovanni' marrani dell' 'odiosamato' Caravaggio, questo Battista già sta facendosi bello e la propria bellezza ostenta con una chiarezza modulante che è di classica, quasi greca, evocazione. Da eremita mangiatore di locuste, il Battista, uscito dal folto all'aperto si fa Paride o Apollo; da 'clamante' si fa 'cantante', abbozzando nell'aria un contorno evoluto, di ricordo quasi 'vascolare'. Pure è un contorno che, nello studioso corso dei secoli, s'è involto d'aria e di luce, ha cambiato più volte pelle, ora percorsa da tremiti di aggraziata verità. La testa 'ellenistica' s'è lasciata crescere una barbicina romana; i tocchi sul vello, sulla cordella della ciotola sono ancor veri; e, persino in quel che spunta del piede sinistro, durano tuttavia 'quelle pellicciole, e cresparelle raddoppiate' che il Malvasia già osservava nel quadro dei 'Santi Antonio e Paolo Eremiti', che è di almeno dieci anni prima e cioè forse anche innanzi che il Reni potesse valersi delle sottigliezze epidermiche del Ribera, da lui molto ammirato; e qui ve n'è forse una prova, sia pure trasposta in una poetica idealizzante.

*Un nuovo  
'San Giovanni  
Battista' di  
Guido Reni*

*Un nuovo  
‘San Giovanni  
Battista’ di  
Guido Reni*

Fra i disegni di Dresda attribuiti al Reni uno ve n'è per un San Giovanni clamante o predicante (*tavola 46 a*) dal von Boehn messo in rapporto col dipinto di Dulwich che è invece cosa pensata assai diversamente. O. Kurz nel suo catalogo reniano del '37, ricorda la connessione indicata dal von Boehn, ma solo per concluderne che il disegno è verosimilmente di Donato Creti. Oggi è però facile accorgersi che, sebbene 'in controparte', il disegno è connesso proprio col nuovo dipinto, e ne dà una prima idea cui l'artista resterà fedele in alcuni tratti (si veda la identica posizione delle due gambe), variandola invece col motivo del tronco che gli permetterà di ampliare la circolazione del gesto oratorio.

E lascio qui da parte (pure riproducendolo accanto al disegno) il dipinto di Bologna (*tavola 46 b*), attribuito al Cantarini ma pur esso di bottega del Reni cui era anticamente attribuito; e sempre utile per mostrare quanto a lungo il Reni abbia rimeditato questo argomento del 'San Giovanni clamante'. Si rammenti infatti che anche il dipinto già presso il Nicholson a Londra e che il Venturi pubblicò nel 1927 ('Studi dal vero', p. 366, fig. 247) come opera del Caravaggio, non è che una copia, alquanto dissennata, da un più antico originale di Guido; che, mentre nella bocca urlante ancora si vale di uno 'strido' caravaggesco, per il rimanente dà la prima traccia per la tarda redazione bolognese eseguita da allievi.

*Roberto Longhi*

*Un tema ambrosiano del Magnasco* - Uno dei più intelligenti ed attivi cercatori di dipinti in America, Julius Weitzner, è recentemente venuto in possesso di questa tela che, sia per le sue notevoli dimensioni (m. 2,10 × 1,525), sia per la scelta di un soggetto sacro ('Sant'Ambrogio che respinge Teodosio dal tempio') è abbastanza eccezionale nell'opera del Magnasco e perciò merita una breve illustrazione. (*tav. 47*).

Che si tratti di opera certa del maestro ligure e tuttavia, nel suo contesto, da non potersi porre che all'inizio, è ciò che permette di appoggiare l'ipotesi, già espressa, che la formazione dell'artista, a parte la possibilità di un tirocinio tecnico a Milano presso l'Abbiati (C. G. Ratti), sia sostanzialmente genovese, non milanese. Tutto il tono del dipinto è genovese, memore com'è di Orazio, del Castiglione, di Valerio, del Merano. Sembra persino avvertibile, nell'ampia stazzonatura del piazzale di Sant'Ambrogio, un primo riflesso

dalla presenza genovese di un'opera del toscano Gherardini (S. Maria di Castello), la cui datazione è tuttavia incerta e che sarebbe bene appurare. Persino i ricordi milanesi (Cerano a San Marco) sembrano filtrati attraverso Genova; sicché, se la donna d'angolo a destra può sembrare procaccinesca, sarà forse per via del Piola.

La cosa più sorprende quanto più è probabile (non però certo) che un tale argomento sia stato di commissione milanese. Quanto al suo tempo, mi limiterei a dire: durando ancora il secolo decimosettimo, perché, nonostante gli sforzi meritorî di molti studiosi (De Logu, Geiger, Pospisil, Morassi) la cronologia della giovinezza del Magnasco non ha ancora gran che di preciso.

Fu quest'opera addirittura di commissione chiesastica milanese? Impossibile dirlo fino a che non si conoscano le cose citate dal Ratti a Milano nella Casa Professa de' Gesuiti ('Natività'), e dal Latuada a San Babila ('Adorazione del Sacramento', eseguita però dal Lucini). Speriamo nei recuperi in cui il tempo è talora non meno abile che nelle distruzioni.

Non resta dunque che da insistere sulla precocità del dipinto, convalidata dal fatto che anche nell'architettura del fondo non sembra ancora intervenuta la collaborazione dello Spera.

Qui tutto è del Magnasco giovine, in atto di abbozzare, pur nell'ambito del tema sacro, uno dei suoi primi racconti picareschi o tzigani. In confronto ai chierici di Sant'Ambrogio che sembrano anticipare alla lontana gli assistenti blasfemi della messa da morto di Carlo Porta, la figura di Teodosio è una creazione di così patetica insolenza 'anti-imperiale' che nessuno avrebbe potuto immaginare a quei tempi all'infuori del Magnasco /tavola 48/.

*Roberto Longhi*

*Un tema am  
brosiano del  
Magnasco*

## APPUNTI

*Lettera per la Mostra di Guttuso a New York, 1958.*

*Caro Guttuso,*

*Firenze, 20 Gennaio 1958*

*la tua bella mostra americana (posso dir così perché ho già potuto apprezzarla a Roma mentre si andava stivando sul camion dello spedizioniere), mi sembra cadere al momento giusto.*

*Che infatti il tuo presentatore americano si trovi ad essere uno dei più brillanti fautori della tendenza astratta, eppure desideri i tuoi quadri in America proprio mentre la nostra Galleria d'Arte Moderna presenta a Roma alcuni pezzi, più o meno ben scelti, di quel museo Guggenheim che si apri all'insegna del 'non-obbiettivo', sarà pure un segno dei tempi.*

*Verissimo che, proprio in questi giorni, i paladini nostrani dell'astrattismo cantano vittoria, ripetendo su tutti i toni non esser dubbio ormai che la tendenza astratta sia l'espressione fondamentale della nostra età. Ma di che vittoria si parla? Io rammento che, ancora nel 1944, a un suo fedelissimo che l'andava rintronando di 'Vinceremo!', Mussolini si voltò indispettito a rimbeccarlo: 'Abbiamo già vinto!'. Come infatti si vide di lì a poco. E pertanto a chi voglia ammettere, in dannata ipotesi, che l'astrattismo sia il segno più diffuso e trionfante del nostro tempo, resterà almeno da verificare se di bel tempo si tratti.*

*Nel parlare fra noi, mi sembrò che il tuo desiderio fosse piuttosto di sopir la polemica (ancor oggi molto accesa) fra le due schiere. Qui è certo un bel tratto del tuo garbo civile ma, dati i segni che ne hai lasciato persino in pittura, stento a credere che anche per te la polemica sia meno necessaria del pane quotidiano. La preferiresti come una discussione 'ad alto livello'? Magari si potesse! Ma non sarà far troppo credito al livello degli oppositori? La generosità ingenua può facilmente soccombere; ma se invece si usasse, quando bisogni, l'arma del ridicolo? 'Il ridicolo — diceva il Manzoni — conduce sempre al serio. Basta scorrere la storia delle istituzioni umane per iscorgere quante di esse siano cadute per essere state derise'.*

*Lungi da me, s'intenda bene, il pensiero di beffeggiare la tendenza astratta che molto amo nei risultati poetici delle due maggiori personalità del cinquantennio, Picasso e Klee, e che sempre ho seguito attentamente, per la sua indubbia fertilità strumentale, in parecchi uomini di talento; sicché anche oggi mi sento in grado di distinguere tra i principi e gli sguatteri della tendenza. Ma è la scioccheria ammantata di seriosità dei critici in servizio astratto, italiani spe-*

cialmente, che va trattata con umore, non fosse che per richiamarli a un còmpito, non mai assolto, di buona filologia, di seria chiarificazione culturale che li avrebbe, se non altro, posti in istato di distinguere il più dal meno, la buona fede delle origini dalla successiva sterilizzazione, ed ora da una decadenza tanto più pletorica, improvvisatoria e invadente, quanto più se n'è perfezionata l'organizzazione di lancio.

Fra tutta la letteratura sull'arte astratta la difesa più seria per quanto confutabile mi pare ancor quella del *Statement* (Statement) lanciato nel 1950 da un gruppo di musei americani particolarmente versati nella faccenda. E valga rammentarne qualche motivo.

Non ricadiamo, esclamavano, nell'errore dei nostri nonni che non capirono in tempo i grandi impressionisti e mostriamoci perciò estremamente accoglienti, anche nei nostri musei, all'arte moderna la cui grande varietà di tendenze è anche oggi un riflesso della libertà democratica. Non era difficile rispondere che proprio in questo campo la storia non insegna nulla, non autorizza a veruna profezia. Un'epoca può averci dato il nuovo in poesia vera e un'altra offrircelo soltanto in surrogati intellettualistici, in una specie di folklore alla rovescia buono per le élites e per gli snobs; mentre poi la libertà assoluta di scambi può coprire anche le merci più avariate.

È vero che lo 'Statement' cercava di limitare alquanto quel principio di estrema benevolenza, correggendolo con l'altro del livello qualitativo sempre necessario a un museo. Ma potrà obbiettarsi: chi sarà a stabilire codesto livello se non la critica che, invece, ha sempre più trascurato la base di ogni giudizio di valore e s'è ridotta ormai a giudicare non già per 'artisti' ma per 'tendenze'? Si dirà che le tendenze provengono dagli artisti, ma dubito che ciò valga sempre per l'età moderna che è stata, ahimè, la prima a far precedere i programmi alle opere e cioè agli autori stessi. Noi italiani non possiamo dimenticare che il manifesto del futurismo fu anteriore alla nascita delle opere futuriste e persino di tali che, se buone furono, non fu certo in forza del manifesto.

Vero anche che lo 'Statement' cerca poi di approfondire la giustificazione della 'incomprensibilità' dell'arte modernissima, considerandola il risultato inevitabile delle sue esplorazioni di nuovi strati di coscienza prima sconosciuti, di nuovi concetti scientifici e di nuovi metodi tecnologici. Ed anche questa pretesa di affibbiare all'arte i còmpiti della psicologia sperimentale, della scienza e della tecnologia moderne non manca di essere confutabile, ma almeno era stata espressa con forza e con evidente buona fede.

Che dire invece del gergo subalterno dei critici 'neolatini' in soprassalto di modernità? In questi giorni ne abbiamo sentite e viste d'ogni colore. I paralleli con la filosofia (Husserl - e Gropius); con la scienza ('Picasso est-il le Einstein de notre temps?'); con la

Mostra di  
Guttuso a  
New York

*Mostra di 'Polis' ('l'arte astratta ha le sue premesse nella socialdemocrazia')*  
*Guttuso a si vanno facendo più pesanti col trascurare sempre più la distanza*  
*New York d'obbligo fra quei diversi segni dell'attività umana che non possono*  
*qualificarsi se non col distinguersi. Su questa falsa strada gli ultimi*  
*astratti dovrebbero finire come assistenti di Oppenheimer oppure*  
*membri del Consiglio Nazionale delle Ricerche; e, per l'aspetto*  
*politico, dopo i quadri 'socialdemocratici,' ci attendiamo di veder*  
*comparire anche i 'quadri liberali' o, non ne dubito, 'democri-*  
*stiani'.*

*Ma all'umore succede l'indignazione quando ci si trova di fronte*  
*a un'astuzia ben più insidiosa, e anch'essa in uso fra i critici italiani*  
*più servizievoli, ed è quella di procedere a rapide annessioni al regno*  
*dell'astratto, non soltanto di artisti moderni di perfetta reperibilità*  
*figurativa, come Morandi o Cézanne, Bonnard o Matisse, ma ormai*  
*anche di antichi, come Piero e Giotto. Grande scoperta che lo stile*  
*è sempre astrattivo se lo si stralcia ad arbitrio dal contesto di vita*  
*e di sentimenti che vi si è immediatamente calato e fuso! Ma, quanto*  
*ai primi casi citati, non sarebbe meglio tenersi stretti alla storia*  
*certa quando ci racconta a prezzo di quali contumelie ed insulti*  
*da parte degli astrattisti, quei grandi pittori abbiano pagato la loro*  
*fedeltà di attracco alla riva di una qualche realtà? Disancorato che*  
*sia da quella riva, lo stile non galleggia da solo, va a fondo anche*  
*in un palmo d'acqua. Ecco in che consiste la vantata vittoria; portata*  
*dunque da quella ostinata carenza di contenuto (immancabile sorte*  
*del principio de 'l'art pour l'art') dove la forma è ridotta a puro*  
*schema di meccanica combinatoria e dove non importa neppure di-*  
*stinguere tra le sillabazioni sterilizzate e neo-platoniche dell'astrat-*  
*tismo ortodosso e la nuova simulazione neoromantica di interiezioni*  
*convulse che Euclide da un lato, Einstein dall'altro deriderebbero*  
*egualmente come teoremi oziosi o come ipotesi improducibili.*

Ove poi quelle astute annessioni intendano continuare, a quando,  
giova ora chiedersi, l'annessione di Guttuso, visto che, ad onta dei  
'contenuti' talvolta fin troppo marcati, tu non hai mai inteso di rin-  
negare la lingua moderna? O forse questo indugio all'annetterti non  
dipende tanto dalla prevalente inclinazione della tua tematica, quanto  
dal dispetto di vedere che, rifacendoti all'epoca eroica del movimento  
moderno, al cubismo analitico del '10-'15, tu mostri di aver fatto  
implicitamente giustizia delle troppe diversioni e dei tanti divertimenti  
dell'ultimo quarantennio?

Qui non mi sta di pesare attentamente tutto il tuo percorso, che  
ebbe anche una più antica fase, quella della tua prima tangente al  
ritardato espressionismo italiano dei tempi della 'Cometa' e poi di  
'Corrente'; perché, pur avendo buon ricordo di certe cose tue di quei  
giorni (esiste ancora il tuo gran pannello murale della romana 'Mostra

del Minerale'?), non mi nascondo che quei fatti di cronaca agitata Mostra di e patetica, col passar del tempo non sembrano più tanto determinanti, Guttuso a per quanto tu già cercassi di iniettarli di sangue goyesco. New York

Sicché può dirsi che il Guttuso 'moderno' cominci col tuo quadro forse più falloso, ma estremamente dichiarativo, quella tua 'Crocefissione' del 1940 che, posta allo sbaraglio di un tema tanto intimidatorio, sembra riportarsi agli anni in cui, subito dopo che Picasso e Braque avevano steso il cadavere di Cézanne sul tavolo anatomico, alcuni artisti minori (e posso citare Gleizes, Metzinger e Lhote) fallirono nel loro tentativo di riarticolare il 'racconto' sull'acrostico cubista, ma tuttavia ci si provarono; al pari di Boccioni, negli esperimenti dei suoi ultimi mesi, così dolorosamente troncati.

Eppure fu su quello sbaglio preoccupante che tu ti addestrasti per anni a meglio cercare e approfondire in quell'ambito; e fu un tratto bellissimo del tuo corso di artista. Quasi in ogni tuo dipinto fino al '47 tutto riprende significato e figura: dalla sprezzata scheggiatura delle forme, alla umiltà attiva e veemente dei tuoi oggetti mai oziosi, mai raffinati: la camicia dello sterratore, la raffia tagliente delle tue scranne, il lampo fermo delle tue falci (e dei tuoi martelli), quasi al limite dell'emblematico.

Più tardi — dal 1948 al '52 — fu poi il tempo dei tuoi 'quadri storici' (perché non chiamarli col loro nome...). Ma qui non occorre riandare nel pieno delle polemiche di quegli anni, neppur lontani; né indulgarsi a vuotare i cartocci ideologici che poterono stimolarti all'ambizione del 'racconto lungo'. Tutto questo interesserebbe poco ai tuoi spettatori americani, e poco anche a noi, cui preme invece rilevare come, anche nell'urgenza dei temi umanamente più memorativi, dal 'problema delle zone depresse' ('Occupazione delle terre incerte', 1948) al folto aneddottico del più vero 'Risorgimento' ('Battaglia al Ponte dell'Ammiraglio', 1951-52), non mancasti di ampliare il tuo dialogo sulla tradizione per così giungere a una sintassi più snodata. Guai oggi a parlare di tradizione: ma se anche gli astrattisti ne impiegano una che dura ormai da cinquant'anni, e se la storia per farsi lunga non perde punto di connessione, non si vede perché ti si debba rimproverare di essertene cercata una 'da cento'. In Picasso avevi trovato i primi elementi della grammatica e nei romantici francesi intuisti ora il lievito di una certa retorica che non è, di per sé, concetto depressivo, anzi, per definizione, arte del discorso persuasivo, forma di parlare studiato, immaginoso per ottenere effetti di commozione e di diletto... E a quanti si chiesero a questo punto: 'Guttuso poëta an orator?', sarebbe bastato guardare il tuo bozzetto per l'occupazione delle terre', vivido e fresco come un acquarello algerino di Delacroix, per disingannarsi e ammettere la necessità della tua nuova retrospezione culturale. Di cultura re-

*Mostra di prospettiva se n'è macinata tanta in questi anni. Ma, verificata la Guttuso a tua affinità di gruppo sanguigno col gran 'malagueño', si può notare che mentre Picasso è solito a rimescolare tutto il mazzo delle carte storiche e poi giocarsi a testa o croce la scelta tra l'idolo negro e il vaso greco, tu hai preferito restringere il dialogo a pochi antenati, tutti moderni di diritto, che da Goya a Géricault a Daumier a Delacroix aggredirono a loro rischio e pericolo discorsi e problemi di vita ancor oggi apertissimi e non punto risolti.*

*Né l'intenzione del tuo dialogo si fa in essenza diversa quando, più recentemente, lasciando i temi spiegatamente populisti per quello, quasi direi 'interclassista', della 'Spiaggia' (uno dei quadri più ambiziosi, ma anche più coraggiosamente meditati della pittura moderna dopo 'la Grande Jatte' di Seurat) fai persino qualche cenno d'intesa verso l'antico Signorelli protocubista di Orvieto o con la volta di Michelangelo. Rammento infatti quel che mi venne detto, giorni fa, nel vedere quel tuo dipinto con la ragazza avvinghiata al motociclista: una Sibilla che rimonti... per via Sistina.*

*E forse potrà desiderarsi che il dialogo, anche se bene orientato, non abbia ad allargarsi ulteriormente. Ma resta che, per tutto questo tuo aspro e instancabile divenire, sempre ha circolato il sangue caldo di una irrompente vitalità dove ognuno ti ravvisa alla prima.*

*Un pittore 'di vita' come tu sei, suole infatti lasciare nella memoria dello spettatore, purché disposto al consentimento, quasi una rappresentazione continua e svariante del suo essere. Così, sotto i blocchi dei tuoi paesi di povera lava tra le druse delle rocce cristallizzate, o contro i tuoi cieli sulfurei striati di sangue fuor d'ora, si torcono i tuoi olivi sclavicolati, scoppiano le arance d'oro trafilte dal frecciar delle foglioline di carta verde, si levano le strida di collera, muovono gli antichi gesti di tormento e di pena, scrocchiano come vecchi rosari le vertebre dei tuoi bagnanti tra il fortore degli agrumi e il sentore di ascelle delle tue portatrici dai petti riottosi e inviperiti. Una violenza allegra che ci piega a credere la vita sia ancora abbastanza densa ed attiva da riscattare, con codesta tua aggressiva pietà, quell'ultimo 'otium' moderno che è l'estetismo dell'angoscia.*

Roberto Longhi



1 - Gentile da Fabriano: 'La Madonna col Bambino, San Lorenzo e San Giuliano'  
coll. privata francese



2 - Gentile da Fabriano: particolare del dipinto precedente



3 - Gentile da Fabriano: particolare del *San Lorenzo*

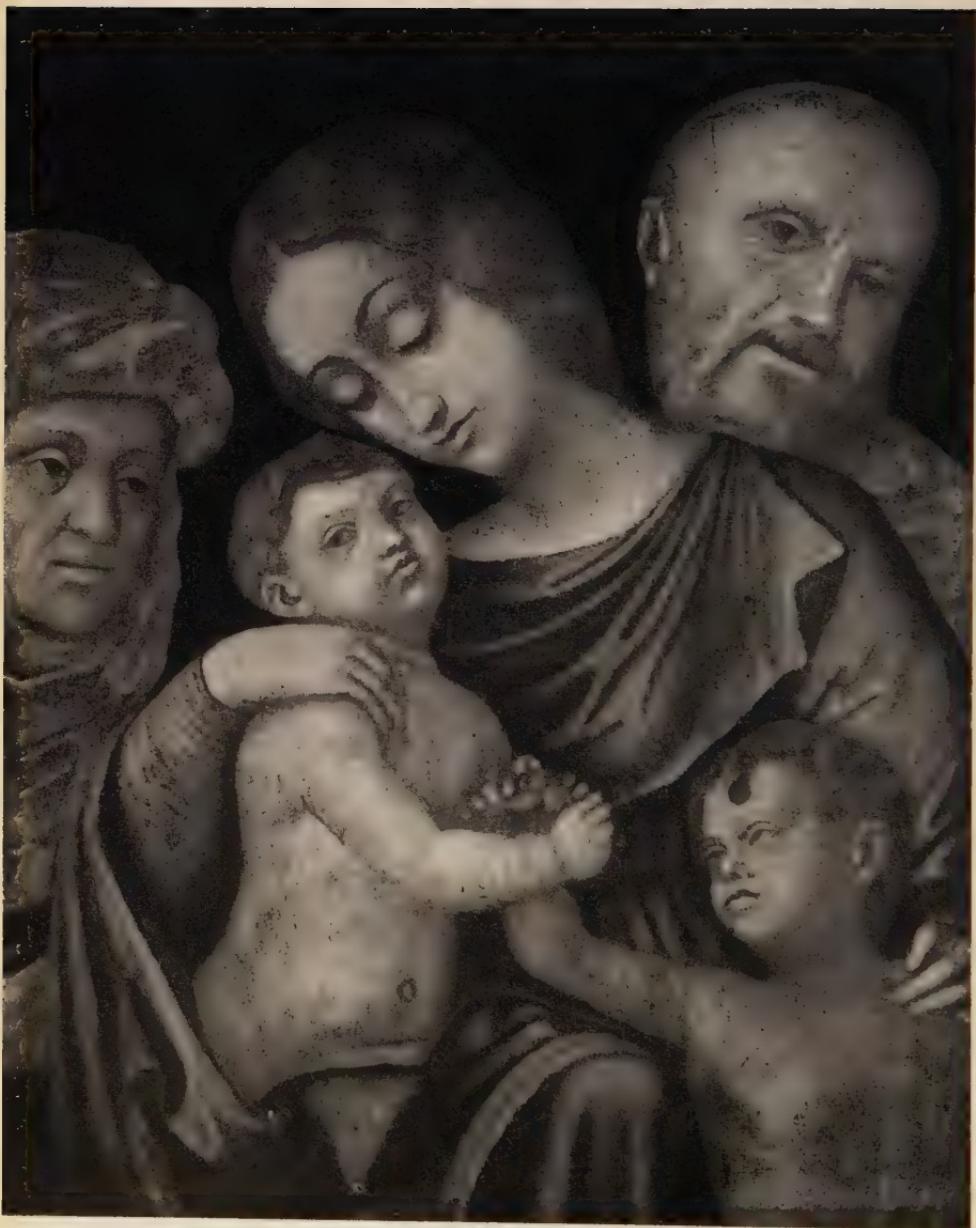


4 - Gentile da Fabriano: particolare del San Giuliano



5 - Correggio: 'Santa Caterina'

Londra, National Gallery



6 - Correggio: 'Santa Famiglia con San Giovannino'

già a Venezia, racc. Bruini



7 - Correggio: 'Madonna del Garofano'

racc. privata lombarda



8 - Correggio: 'Madonna col Bambino'

Bergamo, racc. privata



Vilano, Brera

9 - Correggio: 'Natività'





11 - Beccafumi: particolare del 'San Paolo in cattedra' - Siena, Museo dell'Opera



12 - Beccafumi: particolare del 'San Paolo in cattedra'

Siena, Museo dell'Opera



13 - Correggio: 'Presepio'

racc. privata lombarda





15 - Correggio: 'Assunzione di Santa Maria Egiziaca'

racc. privata fiorentina



16 - Correggio: 'Sant'Elena fra quattro Santi'

Brescia, racc. privata



17 - Correggio: particolare della pala precedente



18 - Correggio: 'Cristo giovine' o 'Davide'

Bologna, rac. privata



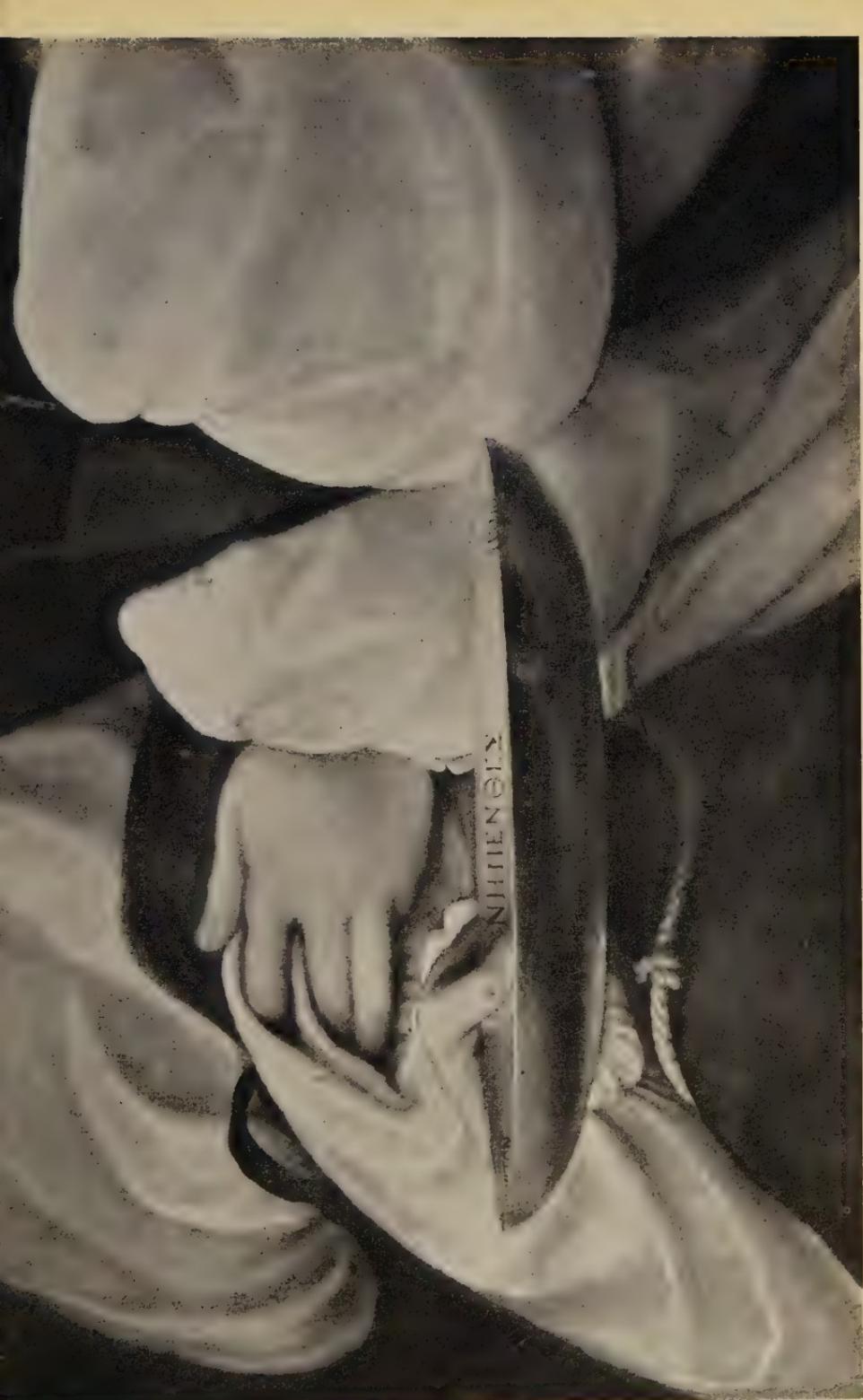
19 - Correggio: 'Cristo giovine'

New York, racc. Kress



20 - Correggio: 'Ritratto di gentildonna'

Leningrado, Eremitaggio

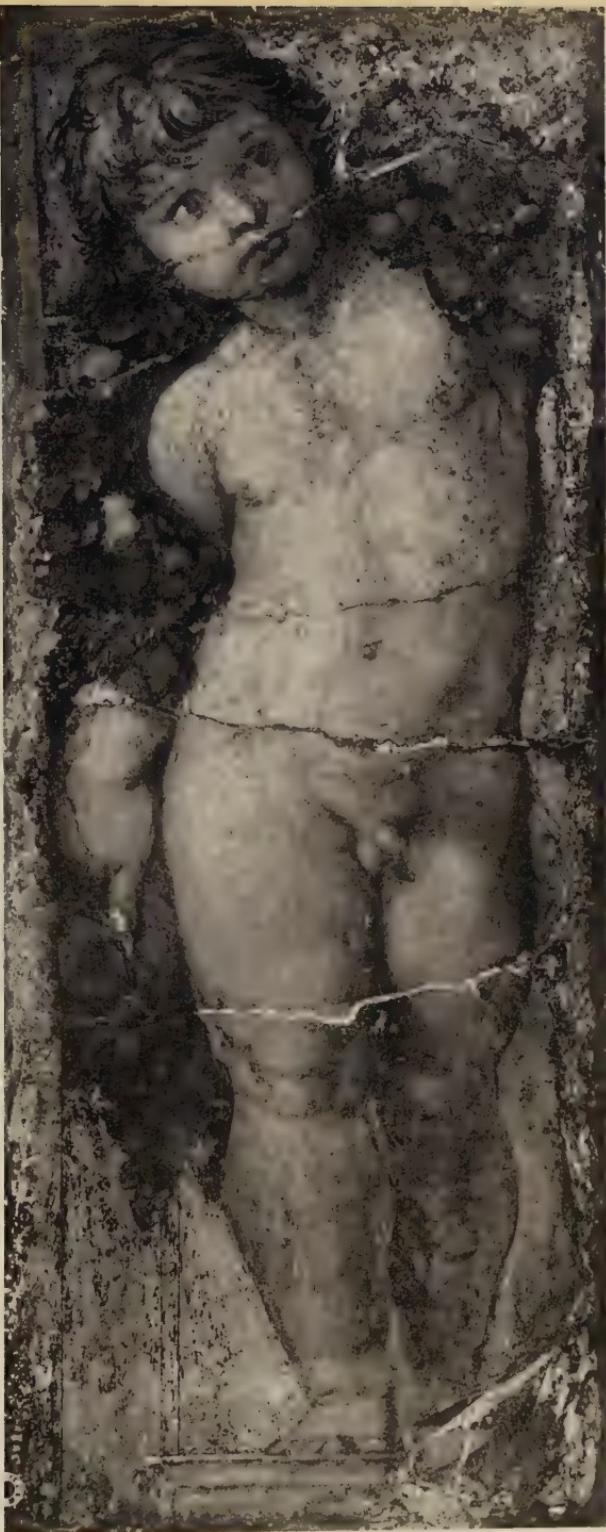


21 - Correggio: particolare del ritratto precedente



22 - Raffaello: putti nelle 'Virtù del giudice'

Roma, Vaticano



23 - Raffaello: 'Putto' Roma, Accademia di San Luca



24 a - Raffaello: *Apollo nella 'Scuola d' Atene'*  
Roma, Vaticano



24 b - Correggio: *Adone nella 'Camera di S. Paolo'*  
Parma

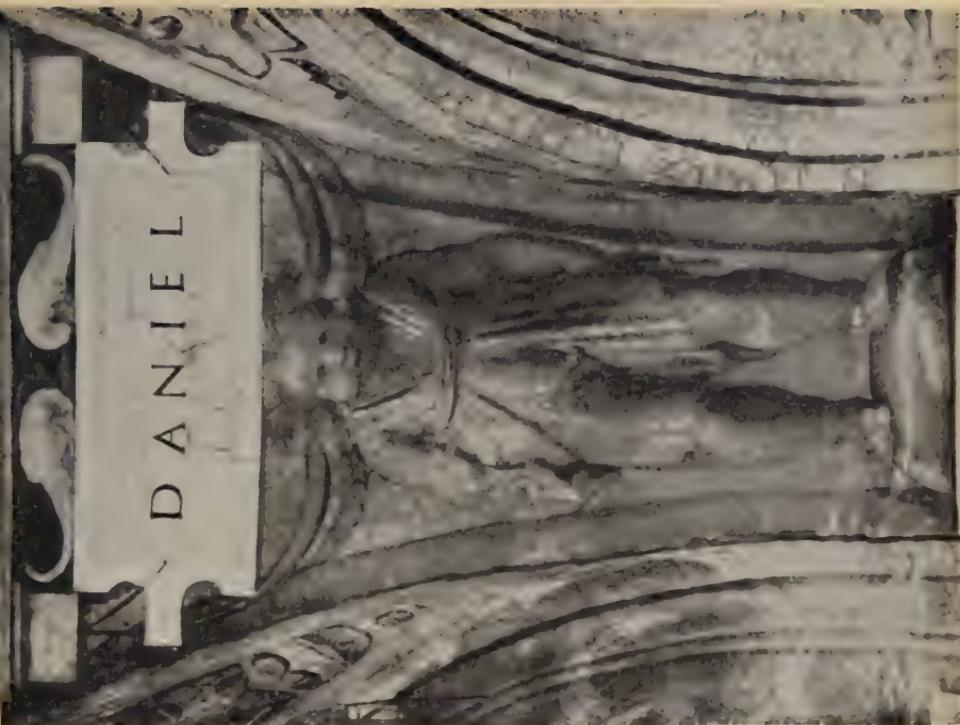


25 a, b - Raffaello: finti altorilievi nella 'Scuola d'Atene' Roma, Vaticano



26 - Michelangelo: Una delle lunette degli Antenati

Roma, Cappella Sistina



DANIEL



HIEREMIAS



28 - Michelangelo: testa del 'Giona'

Roma, Cappella Sistina



29 - Michelangelo: "Separazione della luce dalle tenebre"

Roma, Cappella Sistina



30 - Correggio: 'Ritratto d'uomo'

Milano, Castello Sforzesco



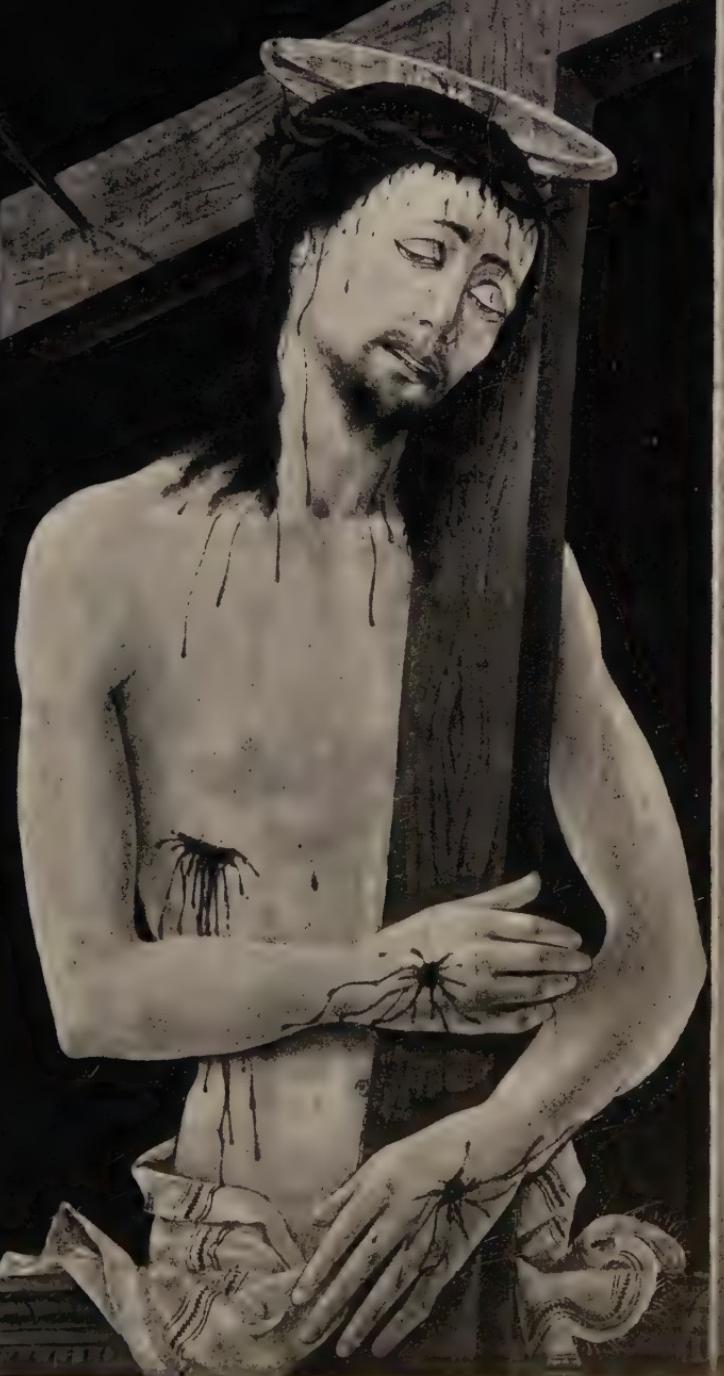
31 - Correggio: 'Il Cristo morto con angeli'

già a Modena, raccolta Coccapani



32 a, b - Gentile da Fabriano: 'San Pietro' e 'San Paolo'

Settignano, racc. B. Berenson



33 - Baldassarre d'Este: 'Cristo doloroso'

Modena, racc. privata



34 - Baldassarre d'Este: particolare del quadro precedente



35 - Baldassarre d'Este: particolare del quadro precedente



36 - tergo del quadro precedente con l'attribuzione a Baldassare d'Este



37 - Michelangelo (?): 'Il Battista'

Roma, San Giovanni dei Fiorentini



38 - Michelangelo (?): particolare dell'opera precedente



39 - Michelangelo (?): 'San Giovanni Evangelista' (frammento)

racc. privata svizzera



40 - Michelangelo (?): particolare del dipinto precedente



41 - copia di una tavola già nella chiesa di San Cristoforo a Canonica (Firenze)



42 - copia della parte di Michelangelo (?) nel quadro precedente



43 - Paolo Veronese: *'La Deposizione dalla Croce'*

Ostuni, chiesa dell'Annunziata



44 - Paolo Veronese: particolare del quadro precedente



45 - Guido Reni: 'San Giovanni Battista'

Roma, coll. privata

46 b - bottega di Guido; 'San Giovanni Battista'  
Bologna, Pinacoteca



46 a - G. Reni: disegno per il quadro precedente  
Dresda, Gabinetto dei disegni







48 - Magnasco: particolare del quadro precedente

L'Istituto per la  
Collaborazione Culturale  
e la Casa editrice  
G. C. Sansoni S.p.A.  
che ne ha curato la  
parte editoriale sotto gli  
auspici della Fondazione  
Giorgio Cini, presentano la

## Enciclopedia Universale dell'Arte

In quindici volumi  
rilegati in tutta tela  
del formato di cm. 22 x 30  
con 12.000 colonne di testo  
6.000 tavole in nero  
15.000 illustrazioni  
1.400 tavole a colori,  
disegni e tavole nel testo.

### Condizioni di vendita

285.000 Lire pagabili  
in ragione di 19.000 Lire  
alla consegna di  
ciascun volume oppure:

300.000 Lire pagabili in  
rate mensili di 10.000 Lire o:

260.000 Lire pagabili  
anticipatamente all'atto  
dell'impegno di acquisto  
dell'opera completa.

L'Unione Editoriale S.p.A.,  
Lungotevere A. da Brescia, 15  
Roma, ha l'esclusività  
delle vendite in Italia.

# Biblioteca di Paragone

*Poesia, Narrativa, Critica*

---

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie.* Premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

PIERO BIGONCIARI - *Il senso della lirica italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte - a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra, romanzo.*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo.*

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo.*

P. PAOLO PASOLINI - *La meglio gioventù, poesie.*

SANDRO SINIGAGLIA - *Il flauto e la briccola, poesie.*

ALESSANDRO PARRONCHI - *Artisti toscani del primo Novecento.*

---

SANSONI FIRENZE